

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL ZANELLA DOS SANTOS

O INDIANISMO EM CINCO POEMAS SINFÔNICOS DE HEITOR VILLA-LOBOS
(1887-1959)

CURITIBA

2020

DANIEL ZANELLA DOS SANTOS

O INDIANISMO EM CINCO POEMAS SINFÔNICOS DE HEITOR VILLA-LOBOS
(1887-1959)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

CURITIBA
2020

S237i Santos, Daniel Zanella dos
O indianismo em cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos
(1887-1959) / Daniel Zanella dos Santos. – Curitiba, 2020.
243 p. : il.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Pós-
Graduação em Música.
Inclui bibliografia.

1. Heitor Villa-Lobos. 2. Indianismo. 3. Tópicos musicais. I. Santos,
Daniel Zanella dos. II. Dudeque, Norton Eloy. III. Título. IV. Universidade
Federal do Paraná.

CDD 780



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **DANIEL ZANELLA DOS SANTOS** intitulada: **O INDIANISMO EM CINCO POEMAS SINFÔNICOS DE HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)**, sob orientação do Prof. Dr. NORTON ELOY DUDEQUE, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Novembro de 2020.

Assinatura Eletrônica
01/12/2020 15:20:43.0
NORTON ELOY DUDEQUE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
01/12/2020 17:25:12.0
ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO)

Assinatura Eletrônica
08/12/2020 15:21:45.0
PAULO DE TARSO CAMARGO CAMBRAIA SALLES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
09/12/2020 11:41:28.0
LOQUE ARCANJO JUNIOR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS)

AGRADECIMENTOS

Uma tese de doutorado é sempre um trabalho construído a muitas mãos... mãos que escrevem, pesquisam, analisam, revisam, dão suporte, emprestam, nos puxam, apoiam, encorajam...

Agradeço imensamente todo o suporte da minha família, primeiramente à minha esposa Kárittha, que foi a pessoa mais envolvida em todo o processo e meu principal porto seguro; à minha mãe e meu padrasto, Araci e Otávio, por sempre acreditarem em mim; à minha sobrinha e minha irmã, Ana Julia e Daniele, por todo o carinho.

Agradeço especialmente ao meu professor orientador, Norton Dudeque, por todos os ensinamentos e paciência interminável neste processo tortuoso. Agradeço também à banca, composta pelos professores Ernesto Hartmann, Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Júnior, por toda a generosidade e todas as contribuições.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música, seus professores, técnicos e discentes, por todo o suporte. É um privilégio viver num país que provê universidade pública e de qualidade.

Faço um agradecimento especial aos meus alunos e minhas alunas, especialmente aos(às) que participaram diretamente desta pesquisa, Taila Alberton, Maria Eduarda Böell e Erick Bertolini, pois me ensinaram muito mais do que eles podem imaginar.

Agradeço também aos amigos e colegas de profissão e de curso que de alguma forma contribuíram para que esta tese se concretizasse: Renato Borges, Rafael Alexandre da Silva, Vinicius Bastos Gomes, Adailton Pupia. Estendo um agradecimento ao Instituto Federal Catarinense pelo suporte, especialmente aos amigos Julio Pedroso, Tatiane Coutinho, Jéssyca Bózio, Adriana Neves Dias, Tiago Alves, Marcos Correia e Ana Paula Crizel. Agradeço também à Claudia Kautzmann e Rúbia Bragagnollo pelas revisões.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise musical que compreende cinco poemas sinfônicos do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959): *Uirapuru* (1917), *Amazonas* (1917), *Mandú-Çarárá* (1940), *Erosão* (1950) e *Rudá* (1951), e trata da temática do indianismo nessas obras. A pesquisa se inicia com uma análise histórica das transformações das representações indígenas na cultura brasileira a partir de fontes literárias e artísticas, selecionadas desde o período colonial até o modernismo brasileiro, as quais tiveram influência na construção do indianismo musical de Villa-Lobos. Em seguida, é realizado um conjunto de análises musicais de trechos selecionados dos poemas sinfônicos supracitados. O objetivo é compreender a construção musical indianista de Villa-Lobos, a partir de sua estrutura musical e dos nexos culturais estabelecidos no período de vida do compositor. Para analisar a relação entre estrutura e significado em música, utilizou-se a teoria das tópicas musicais em conjunto com a teoria dos gêneros harmônicos. A intenção foi conectar a análise da estrutura musical com a análise histórica de contexto apoiada em documentos de autores da época e críticas de concerto coletadas em diversos jornais ao longo do período de vida do compositor. Identificou-se uma série de tópicas musicais, das quais foram analisados seus elementos estruturantes, que pertencem ao universo da musicalidade indígena e da natureza amazônica. Dessa forma, conclui-se que o compositor se apropriou de diferentes representações indianistas, construídas em diversos momentos históricos, operando transformações que se adequassem às suas necessidades artísticas e criativas, por sua vez delineando sua própria representação do indianismo brasileiro no conjunto de sua obra.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Indianismo. Tópicas musicais. Gêneros Harmônicos.

ABSTRACT

This work presents a musical analysis that comprises five symphonic poems by the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959): *Uirapuru* (1917), *Amazonas* (1917), *Mandú-Çarárá* (1940), *Erosão* (1950) and *Rudá* (1951), and deals with the theme of Indianism in these works. The research begins with a historical analysis of the transformations of Indianist representations in Brazilian culture from literary and artistic sources, selected from the colonial period to Brazilian modernism, which had an influence on the construction of Villa-Lobos's musical Indianism. Then, a set of musical analysis of selected excerpts from the aforementioned symphonic poems is carried out. The objective is to understand Villa-Lobos's Indianist musical construction, based on its musical structure and the cultural nexus established in the composer's lifetime. To analyze the relationship between structure and meaning in music, the theory of musical topics was used in conjunction with the pitch-class set genera theory. The aim was to connect the analysis of musical structure with the historical context analysis based on documents by authors of the time and concert reviews collected in several newspapers throughout the period of the composer's life. A series of musical topics was identified, of which their structural elements were analyzed, which belong to the universe of indigenous musicality and Amazonian nature. In this way, it is concluded that the composer appropriated different Indianist representations, built in different historical moments, operating transformations that suited his artistic and creative needs, thus outlining his own representation of Brazilian Indianism in the set of his work.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Indianism. Musical Topics. Pitch-class set genera.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – VITOR MEIRELLES: MOEMA, 1866. ÓLEO SOBRE TELA, 129 X 190 CM.....	53
FIGURA 2 – RODOLFO AMOÊDO: O ÚLTIMO TAMOIO, 1883. ÓLEO SOBRE TELA, 180,3 X 261,3 CM.	54
FIGURA 3 – VICTOR MEIRELLES: A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL, 1860. ÓLEO SOBRE TELA, 268X356 CM.....	55
FIGURA 4 – PEDRO PERES: ELEVAÇÃO DA CRUZ EM PORTO SEGURO, 1879. ÓLEO SOBRE TELA, 200,5 X 276 CM.	56
FIGURA 5 – FRANCISCO CHAVES PINHEIRO: ALEGORIA AO IMPÉRIO BRASILEIRO, 1872. TERRACOTA.....	57
FIGURA 6 – ABERTURA DO SEGUNDO ATO DA ÓPERA O GUARANI (1870).....	61
FIGURA 7 – REPRESENTAÇÃO DO RITMO BÁSICO DO TRESILLO	90
FIGURA 8 – SÍNCOPA PRINCIPAL DAS DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS.....	90
FIGURA 9 – TRECHO DA PARTITURA DE NOZANI-NÁ.....	102
FIGURA 10 – TRANSCRIÇÃO DE TEIRÚ EM RONDONIA.....	103
FIGURA 11 – TRANSCRIÇÕES DE CANIDE IOUNE E SABATH	105
FIGURA 12 – TRANSCRIÇÃO DE LÉRY (1585) DE SABBATH.....	105
FIGURA 13 – MELODIAS DE ÇAIRÉ PUBLICADAS POR BARBOSA RODRIGUES E UTILIZADAS POR VILLA-LOBOS NOS CANTOS DE ÇAIRÉ N. 1 E N. 2.....	108
FIGURA 14 – CÉDULA DE QUINHENTOS CRUZEIROS: ANVERSO E VERSO ..	113
FIGURA 15 – UIRAPURÚ, COMPASSOS 134-142. GRÁFICO ANALÍTICO	122
FIGURA 16 – TRECHO DE UIRAPURÚ, COMPASSOS 134-136	123
FIGURA 17 – EROSÃO, COMPASSOS 1-20	128
FIGURA 18 – OSTINATI E SUSTENTAÇÕES NOS PRIMEIROS COMPASSOS DE EROSÃO	129
FIGURA 19 – FIGURAÇÃO DO PIANO NO COMPASSO 10	129
FIGURA 20 – OSTINATO DE CORDAS A PARTIR DO COMPASSO 12.....	130
FIGURA 21 – FRAGMENTOS MELÓDICOS DO COMPASSO 3	131
FIGURA 22 – MELODIA DE VIOLINO E VIOLA NOS COMPASSOS 13-15.....	132
FIGURA 23 – EROSÃO, GRÁFICO DOS COMPASSOS 29-32 E 38-54	134

FIGURA 24 – SUSTENTAÇÕES E OSTINATO NOS COMPASSOS 28 E 29	136
FIGURA 25 – MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, GRÁFICO DOS COMPASSOS 20-28	138
FIGURA 26 – MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, GRÁFICO DOS COMPASSOS 205-220.....	140
FIGURA 27 – AMAZONAS. GRÁFICO DOS COMPASSOS 3-17.....	142
FIGURA 28 – RUDÁ. GRÁFICO DOS COMPASSOS 177-187.....	147
FIGURA 29 – RUDA, QUADRO II, GRÁFICO DOS COMPASSOS 97-113.....	149
FIGURA 30 – RUDÁ, QUADRO III. COMPASSOS 30-32.....	152
FIGURA 31 – RUDÁ, QUADRO III. GRÁFICO DOS COMPASSOS 32-41	153
FIGURA 32 – ACORDE INICIAL DE MANDÚ-ÇÁRÁRÁ.....	166
FIGURA 33 – MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, COMPASSOS 1-15	168
FIGURA 34 – TEMA DE MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, COMPASSOS 29-33.....	169
FIGURA 35 – MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, COMPASSOS 88-99	172
FIGURA 36 – EROÇÃO, COMPASSOS 174-226	175
FIGURA 37 – PADRÃO RÍTMICO DO OSTINATO	179
FIGURA 38 – AMAZONAS. GRÁFICO ANALÍTICO DOS COMPASSOS 114-150.....	179
FIGURA 39 – UIRAPURÚ, C. 19-24. TEMA "A FLAUTA DO ÍNDIO FEIEIO"	184
FIGURA 40 – UIRAPURU, C. 52-67	186
FIGURA 41 – GRÁFICO ANALÍTICO DE UIRAPURU, C. 227-340	190
FIGURA 42 – TEMA DOS COMPASSOS 229-238	195
FIGURA 43 – GRÁFICO ANALÍTICO DE RUDÁ, C. 42-61	198

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – FONTES DOCUMENTAIS DE PESQUISA.....	27
QUADRO 2 – OBRAS DE VILLA-LOBOS COM REFERÊNCIAS PROGRAMÁTICAS AO INDIANISMO.....	92

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – FILTROS DE PESQUISA DE CRÍTICAS DE CONCERTO NA FERRAMENTA DA HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL.....	30
TABELA 2 – ABREVIACÕES DOS INSTRUMENTOS NOS GRÁFICOS	116
TABELA 3 – CORES DOS GÊNEROS HARMÔNICOS.....	121
TABELA 4 – CONJUNTOS E GÊNEROS HARMÔNICOS IDENTIFICADOS NOS EXEMPLOS DO CAPÍTULO	159
TABELA 5 – GÊNEROS HARMÔNICOS IDENTIFICADOS.....	201

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	–	compasso
D.	–	Dom
ed.	–	edição
IFC	–	Instituto Federal Catarinense
IHGB	–	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
n.	–	número
p.	–	página
s/d	–	sem data

LISTA DE SÍMBOLOS

- ♭ — bemol
- ♯ — sostenido

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS NA ARTE E NA CULTURA BRASILEIRA ANTES DA REPÚBLICA.....	35
2.1	PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DO ÍNDIO NO BRASIL	35
2.2	O INDIANISMO COMO MARCO INICIAL DE UM PROJETO DE ARTE BRASILEIRA	39
2.2.1	A atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	44
2.2.2	O índio no Romantismo do Brasil	46
2.2.3	Indianismo nas artes visuais no século XIX.....	52
2.2.4	Indianismo na música do Século XIX	57
3	MODERNISMO, INDIANISMO E VILLA-LOBOS.....	65
3.1	INTERESSE EUROPEU PELAS CULTURAS PRIMITIVAS E A MODERNIDADE.....	65
3.2	PROGRESSO CIENTÍFICO E O ESTUDO DO INDÍGENA BRASILEIRO	68
3.3	PRIMITIVISMO NO MODERNISMO BRASILEIRO	72
3.4	PRIMITIVISMO E INDIANISMO EM VILLA-LOBOS.....	85
4	FLORESTA TROPICAL: UMA TÓPICA ICÔNICA NA MÚSICA DE VILLA-LOBOS	111
4.1	SÍMBOLOS E SINAIS GRÁFICOS DAS ILUSTRAÇÕES E METODOLOGIA ANALÍTICA	115
4.2	UIRAPURÚ c. 134-142	121
4.3	EROSÃO c. 1-20	127
4.4	EROSÃO c. 29-32 e 38-54	133
4.5	MANDÚ-ÇÁRÁRÁ c. 20-28	138
4.6	MANDÚ-ÇÁRÁRÁ c. 205-220	139
4.7	AMAZONAS c. 3-17.....	141
4.8	RUDÁ Quadro I c. 177-182.....	146
4.9	RUDÁ Quadro II c. 97-116.....	148
4.10	RUDÁ Quadro III c. 32-41.....	152

4.11	CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....	155
5	TÓPICAS INDIANISTAS NOS POEMAS SINFÔNICOS DE VILLA-LOBOS.....	162
5.1.1	MANDÚ-ÇÁRÁRÁ c. 1-15	165
5.1.2	MANDÚ-ÇÁRÁRÁ c. 29-33	169
5.1.3	MANDÚ-ÇÁRÁRÁ c. 88-99	170
5.1.4	EROSÃO c. 174-226	174
5.1.5	AMAZONAS c. 114-150.....	179
5.1.6	UIRAPURÚ c. 19-24	184
5.1.7	UIRAPURU, C. 25-67	185
5.1.8	UIRAPURU, C. 227-340	189
5.1.9	RUDÁ, QUADRO IV, C. 42-61.....	197
5.2	CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....	200
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
	REFERÊNCIAS.....	208
	APÊNDICE A – PESQUISAS REALIZADAS NA HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL.....	221

1 INTRODUÇÃO

O catálogo de obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009) apresenta um conjunto de vinte e seis peças classificadas na categoria “Poemas sinfônicos e/ou bailados”, sendo quinze com manuscritos ou edições disponíveis e onze sem partituras localizadas. As quinze que dispõem de partitura podem ser divididas, de acordo com sua parte programática (argumentos, títulos, etc.), em dois grandes grupos: um primeiro com nove obras de temáticas variadas e um segundo com seis de temática indianista. Integram o primeiro grupo obras baseadas em temas da Grécia antiga (*Myremis* (1916), *Naufrágio de Kleônicos* (1916) e *Tédio de Alvorada* (1916)), temas infantis (*Caixinha de Boas Festas* (1932) e *O Papagaio do Moleque* (1932)) e encomendas com temas variados (*Madona* (1945), *Odisséia de Uma Raça* (1953), *Gênesis* (1954) e *The Emperor Jones* (1956)).

Das obras do segundo grupo, com temática indianista, cinco compõem o objeto de estudo desta tese: *Amazonas* (1917), *Erosão* (1950), *Mandú-Çarárá* (1940), *Rudá* (1951) e *Uirapuru* (1917)¹. As datas oficiais de composição destas obras perpassam quase toda a carreira do compositor, entretanto, como demonstra Salles (2009), *Amazonas* e *Uirapuru* são obras provavelmente concebidas em sua forma final respectivamente nos anos 1920 e 1930 e tiveram suas datas de composição adiantadas por Villa-Lobos. Desta maneira, a composição de poemas sinfônicos indianistas abarca os três últimos dos seus quatro períodos composicionais (ver SALLES, 2009, p. 14), desde meados dos anos 1920 até o final da década de 1950.

O objetivo deste trabalho é compreender como Villa-Lobos construiu o indianismo de seus poemas sinfônicos e analisar os significados que essas obras colocaram em ação durante a carreira do compositor. O índio é um ator importante na história de formação do que hoje se concebe como Brasil e teve papel de destaque no imaginário artístico do país. A partir do século XIX, representações indianistas passaram a figurar como índice de nacionalidade na arte, se tornando

¹ *Floresta do Amazonas* (1958) estava inicialmente incluída no projeto para fazer parte do corpo de obras analisado, mas, pelas suas particularidades de forma, mais parecida com uma suíte do que um poema sinfônico, e de linguagem musical, que a destacam das outras cinco, foi retirada da análise apresentada nesta tese.

parte integrante do “modernismo nacionalista” (TRAVASSOS, 2000, p. 20) na primeira metade do século XX. Também como um elemento central da poética villalobiana, o indianismo foi tão impactante na sua obra e no seu discurso que o próprio compositor foi diversas vezes chamado de “índio de casaca”. As biografias clássicas sobre Villa-Lobos, principalmente as mais antigas (como MARIZ, 1983; PEPPERCORN, 2000; SILVA, 2003), reproduziram as histórias fantásticas (ou fantasiosas) de viagens pelas florestas amazônicas que o compositor relatava, mas os autores se limitaram diversas vezes em utilizar os relatos de Villa-Lobos como fonte, sem um maior rigor histórico de investigação das declarações. Com o desenvolvimento da musicologia, a apropriação pelo compositor da representação do indígena passou a ser tratada de forma mais crítica (GUÉRIOS, 2009; MOREIRA, 2010; TARASTI, 1995 entre outros), o que permitiu relativizar muitas das afirmações pouco fundamentadas propagadas em períodos anteriores. Entretanto, questões como a relação entre a escolha de Villa-Lobos pelo indígena e as correntes artísticas de sua época, como o primitivismo francês e o modernismo brasileiro, assim como com as correntes artísticas anteriores, como o romantismo, demandam novas pesquisas. Além disso, a aproximação com o texto musical, por meio de análises musicais que investiguem os elementos de representação do indígena nas obras e sua relação com o com os meios artísticos do período, também é assunto que instiga um maior aprofundamento.

Antes de iniciar a apresentação do trabalho, é necessária uma digressão para definir o ponto de partida da minha observação da relação de Villa-Lobos com o indígena. Como afirma Manuel Veiga,

Vale lembrar Villa-Lobos, entre outros de nossos nacionalistas musicais, pelas imagens do índio e da Amazônia que nos traz. [...]. Mas de música indígena são apenas afrescos grandiosos em que pesa mais a imaginação do que a realidade. Ilusivas, constroem uma identidade brasileira mais para um devir do que para um ser, o que pode nos servir para um confronto com a realidade. O Villa-Lobos que homenageamos é o criador de uma obra que nos faz sentir brasileiros à sua maneira, não um antropólogo ou etnomusicólogo que não foi. A verdade que compositores tomam como ponto de partida para suas obras não tem um compromisso prosaico com o certo e errado dos musicólogos, mas com a coerência do que produzem. Dessa maneira indireta refletem a vida (VEIGA, 2012, p. 118-119).

Villa-Lobos, assim como a maior parte dos artistas do seu tempo, se voltou ao indígena em busca de material para criar a sua própria arte, sem uma preocupação antropológica com essa relação. Questões como apropriação cultural e o lugar de fala dos indígenas sobre as representações feitas sobre eles não faziam parte das

suas preocupações e nem de tantos outros artistas de seu tempo. Como veremos mais à frente, o compositor utilizou fontes secundárias para criar suas representações indígenas, especialmente material produzido por pesquisadores e viajantes. O fato de Villa-Lobos utilizar com o mesmo cuidado de tratamento das fontes uma melodia coletada por um viajante do século XVI e outra por um antropólogo contemporâneo demonstra que a situação atual dos povos indígenas era uma questão a ser tratada. Reproduzindo a crença dominante desde o século XIX de que os indígenas são um assunto do passado ele afirmaria que “Os vestígios do ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos” (VILLA-LOBOS, 1946, p. 539).

Desde o final do século XIX, o termo “indianismo” é utilizado no Brasil para definir uma atitude estética, especialmente literária, de utilização da temática indígena para a elaboração de obras de arte no romantismo brasileiro (PORTELA, 2011, p. 47). Recentemente, em outros países latino-americanos, o termo tem sido utilizado para identificar um movimento político organizado e conduzido por indígenas ou pessoas que se identificam como descendentes (PORTELA, 2011, p. 49). Essa diferença de significado do termo entre os dois contextos passa pela ideia de autoria indígena, segundo a qual as construções e narrativas são protagonizadas pelas populações indígenas e não construídas *sobre* ou *para* elas (PORTELA, 2011, p. 249).

A construção indianista de Villa-Lobos não conta com a participação autoral indígena, ela é fruto de uma atitude estética de contemplação e elaboração de um não-indígena sobre fontes secundárias. As especificidades étnicas das diferentes populações indígenas e as características estilísticas de suas musicalidades, mesmo as citadas nominalmente por Villa-Lobos a partir de suas fontes, como Caripunas, Nambiquaras e Parecis, são desconsideradas nas elaborações do compositor em detrimento da criação de um estilo de representação mais genérico. No entanto,

O “índio genérico”, noção frequentemente usada pelos antropólogos em seus textos para distinguir as experiências concretas e singulares que resgatam através de suas etnografias, não deve ser tomado de maneira alguma como algo monolítico, mas sim como um repositório de inúmeras imagens e significados, engendrados por diferentes formações discursivas, e acionados em contextos históricos variados. É preciso substituir a noção simplificadora de erro pela de apreensão da multiplicidade de usos sociais, pois é por meio dessas representações que os agentes sociais e as épocas irão registrar (ou não) a presença de indígenas, bem como se relacionar com eles. Por isso mesmo, sua identificação e análise são imprescindíveis para a Antropologia e para uma abordagem historiográfica dos múltiplos

usos da história, com o estabelecimento de uma postura mais vigilante quanto aos saberes constituídos (OLIVEIRA, 2016, p. 77-78).

Esta tese irá se concentrar em compreender o histórico e as especificidades que permitiram a Villa-Lobos construir o seu indígena. De fato, as populações indígenas contemporâneas ou passadas pouco se relacionam com o indígena de Villa-Lobos, portanto, devido à essa atitude estética em relação ao indígena, adoto o termo indianismo para designar essa postura em relação ao indígena que inicia no século XIX e se mantém na primeira metade do século XX, ainda que com novos contornos.

A pesquisa bibliográfica de contexto histórico apresentada nos capítulos um e dois almeja fornecer informações que contribuam para a interpretação hermenêutica (KRAMER, 2011, p. 6) das análises musicais e relacionar as obras com os intelectuais e movimentos artísticos que precederam e que fizeram parte do círculo de Villa-Lobos. Como demonstra Bastos (1998, p. 12), inspirado no dialogismo de Bakhtin, os discursos musicais se estabelecem numa relação dialógica com outros sistemas, musicais e de outros canais, que acontecem nas esferas do local, do regional e do global. Isto pode ser percebido não só no contexto analisado pelo autor supracitado, o da música popular brasileira, mas ocorre também na tradição da música de concerto, da qual Villa-Lobos era integrante. Para compreender os nexos culturais que a música de Villa-Lobos estabelece com o período, os primeiros dois capítulos trazem uma discussão sobre três assuntos que foram importantes para o desenvolvimento da temática indianista na obra de Villa-Lobos: o indianismo artístico durante o Brasil colonial e imperial, o primitivismo francês do início do século XX e as tendências modernistas e nacionalistas no Brasil que circundam a Semana de Arte Moderna de 1922.

Os capítulos três e quatro apresentam análises musicais de trechos selecionados dos cinco poemas sinfônicos citados acima. A análise musical proposta neste trabalho não visa abordar as diferentes obras a partir de uma técnica analítica específica, mas compreender os processos gerais de construção do indianismo sinfônico de Villa-Lobos, que podem ocorrer em um ou mais diversos elementos estruturais: harmonia, melodia/tema/motivo, textura, ritmo e timbre/orquestração. Desta forma, a abrangência do repertório analisado e sua diversidade estilística demandam a utilização de uma variedade de técnicas analíticas. Será empregada a abordagem de processos composicionais proposta por

Salles (2009), na qual a teoria dos conjuntos (STRAUS, 2013) é uma ferramenta auxiliar para a análise melódico-harmônica. Complementarmente, no plano harmônico/escalar, será utilizado o conceito de “gêneros harmônicos” (*pitch-class set genera*) (PARKS, 1989; 1998), que tem sido empregado na análise da música de Villa-Lobos, especialmente por Moreira (2014) e Lacerda (2011) na análise dos *Choros*.

As teorias de análise musical comentadas acima fornecem subsídios para uma abordagem da música como um discurso comunicativo, que implica na identificação e interpretação de códigos musicais (DUNSBY; WITTHALL, 2011, p. 176). Serão analisados os aspectos sincrônicos dos signos musicais, ou seja, sua função dentro de uma estrutura musical, e os aspectos diacrônicos, sua história como parte de uma cultura (DUNSBY, 2002, p. 921). Esta abordagem é fundamentada numa conjunção entre a teoria das tópicas musicais e a dos gêneros harmônicos.

Estudar o significado musical, especialmente na musicologia contemporânea, entendendo-se aqui musicologia e etnomusicologia como uma mesma área do conhecimento, implica em realizar um trabalho muitas vezes interdisciplinar, conectado especialmente com a história e a antropologia. Assim como a historiografia e a etnografia, a musicologia e a etnomusicologia se desenvolveram, desde o século XIX, por caminhos diversos e por vezes até mesmo contrapostos. Como argumenta Tomlinson (2014), a musicologia se estabeleceu a partir de concepções sobre a autoridade do texto musical escrito, este, característico de uma suposta racionalidade da cultura ocidental em detrimento da oralidade de outros povos, e da ascensão da música absoluta desde a estética de Kant. Para o autor, a abstração da música de seu contexto de criação humana implicou em modos de descontextualização, segundo os quais o texto musical, concebido como a partitura, aparece como uma entidade autônoma de significado. As discussões feitas no campo da musicologia, especialmente nos anos 1980, depois agrupadas sob o rótulo de “nova musicologia”, trouxeram aos holofotes temas como a autoridade do texto, o formalismo, a estrutura e o cânone, tão caros à disciplina. Se, como argumenta Hooper (2006, p. 7), a nova musicologia foi um momento histórico que já está no passado, algumas das discussões do período continuam tendo impacto nos trabalhos desenvolvidos dentro do campo. Uma das questões que continuam sendo

desenvolvidas é a conexão da estrutura musical com seus significados no contexto social.

Tudo isso sugere que uma musicologia reelaborada precisa assumir o fato de sua posição dentro de uma etnomusicologia mais geral. Isso não envolveria um repúdio aos cânones da musicologia - de seu cânone de obras, com peças instrumentais da prática comum em seu núcleo, ou de seus cânones metodológicos, girando em torno de um exame minucioso desses trabalhos - mas sim de uma realocação desses cânones no panorama disciplinar e histórico mais amplo (TOMLINSON, 2014, p. 47, tradução nossa).

Foi nos anos 1980, justamente esse período de acaloradas discussões sobre o objeto e o método da musicologia, que a teoria das tópicas foi introduzida na disciplina através do trabalho seminal de Leonard Ratner (1980). Desde então, a teoria se consolidou como uma metodologia que visa aliar estrutura e conteúdo na análise musical. Tópicas são signos musicais que engendram uma estrutura musical, formada pelos elementos básicos da música, como ritmos, alturas, intensidades, articulações etc., e uma interpretação dessa estrutura em termos frequentemente referenciais. Utilizando os conceitos saussureanos, Agawu (1991, p. 49) identifica a primeira dimensão como o significante e a segunda como o significado de uma tópica.

Se, por um lado, a análise da primeira tem uma tradição bastante estabelecida na musicologia (Agawu, por exemplo, recorre à análise schenkeriana), a segunda tem sido o foco dos maiores debates quando se fala em análise de tópicas. Monelle (2006, p. 26, tradução minha) sustenta que para a descrição de tópicas musicais, se faz necessário uma consideração profunda da “mitologia cultural, do gênero e do simbolismo literário e da história social”. Deste modo, os diversos autores que tem trabalhado com tópicas musicais abordam o contexto cultural de diferentes perspectivas.

Um dos primeiros autores que chamaram a atenção para o emprego da teoria das tópicas na música brasileira foi Piedade (2004b, 2007) ainda em meados dos anos 2000. Após um início com pesquisas relacionadas ao repertório de jazz e choro (BASTOS; PIEDADE, 2005), o autor ingressou no estudo estudos das tópicas no repertório de Villa-Lobos (PIEADADE, 2009), incluindo-se aí alguns de seus orientandos de mestrado (MOREIRA, 2010; SANTOS, 2015). A produção do autor é marcada pela reflexão epistemológica aliada à análise musical através da proposição de metodologias e conceitos, alguns adaptados dos estudos culturais,

como a “fricção de musicalidades” (PIEADADE, 2005), outros da retórica, como a “retoricidade” (PIEADADE, 2013), com exemplos analíticos de obras consagradas de Villa-Lobos, como a *Bachianas Brasileiras n. 2* (PIEADADE, 2017).

Souza (2010) utiliza a teoria das tópicas para analisar como Villa-Lobos realiza oposições entre os campos tópicos do “selvagem” e do “civilizado” no *Rudepoema*. O campo do selvagem é associado, pelo autor, à utilização da musicalidade indígena e sons de floresta/animais, enquanto o civilizado se constrói a partir de tópicas da música da prática comum, como o estilo *cantabile*, marcha e *piano*. Costa (2017), por sua vez, analisa tópicas afro-brasileiras na música de compositores brasileiros, dentre eles Villa-Lobos, em cuja música a autora identifica as tópicas berimbau e canto de xangô.

Piedade utiliza o conceito de Agawu (1991, p. 30) de “universo de tópicas” para agrupar tópicas que pertencem a diferentes musicalidades brasileiras:

um universo de tópicas é um conjunto musical-simbólico, ele mesmo constituído por diversas tópicas correlacionadas, conjunto que pode ser isolado de dentro de uma musicalidade mais ampla tal como é percebida uma musicalidade entendida como típica de uma nação. Ou seja, universo de tópicas é um termo genérico para reunir algumas estruturas musicais e idéias [sic] culturais e literárias as quais faz sentido separar de outros universos. Estes elementos estruturais-culturais servem para conferir retoricidade ao texto musical, estando à mão de compositores e intérpretes na sua intencionalidade expressiva (PIEADADE, 2013, p. 10-11).

O autor apresenta uma lista provisória de universos de tópicas da música brasileira, que inclui os universos nordestino, época-de-ouro, brejeiro, amazônico e sertanejo, cada um com suas tópicas específicas, sendo as tópicas indígenas² pertencentes ao universo amazônico. Essa apresentação dos universos de tópicas por vezes causa confusão entre o que seria um universo e o que seria uma tópica em si. Outro problema é a generalização excessiva em determinados universos, como no caso do nordestino, que engloba uma quantidade muito grande de elementos culturais para serem colocados sob o mesmo conceito.

Observando estas questões, Salles (2018) apresenta um importante avanço na categorização dos elementos expressivos na música de Villa-Lobos. Ele utiliza a sistematização de Robert Hatten (1994) para criar uma organização hierárquica de quatro níveis. O nível mais geral é o do “gênero expressivo”, dividido em cinco

² A revisão sobre tópicas indígenas será tratada de forma mais detida nos capítulos 3 e 4 desta tese.

categorias (cerimonial, saudoso, rústico, carnavalesco e picaresco) quem podem ser aplicadas a qualquer um dos estilos (o nível imediatamente inferior), embora algumas associações sejam mais frequentes (SALLES, 2018, p. 231-232). O autor categoriza sete “estilos”: afro-brasileiro, ameríndio, infantil, pictórico (icônico), caipira, nordestino e carioca. Cada estilo é dividido entre um e três “tipos”, e os estilos mais relevantes para a minha pesquisa, ameríndio e pictórico, são divididos em três e dois tipos, respectivamente: dança, melodia, paisagem sonora e transcrição, imitação. O último nível é o da tópica em si, sendo que para o estilo ameríndio Salles levanta quatro tópicos/símbolos (flauta nasal, motivo indígena, dança ritual e natureza) e para o estilo pictórico, duas (canto do sabiá-da-mata e *style-oiseaux*). As categorias mais pertinentes desta classificação para esta tese serão discutidas ao longo dos capítulos três e quatro.

Devido ao contexto cultural mais diversificado e globalizado, grande parte das tópicas do século XX são “emergentes; tópicas que estão na sua infância e como tal são limitadas na sua abrangência cultural, ainda estão no seu caminho para se tornar mais arraigadas num contexto cultural mais amplo” (ATKINSON, 2012, p. 303, tradução minha). No caso de Villa-Lobos, Salles (2018, p. 232) destaca que poucas das tópicas que são identificadas em seus quartetos de cordas, exceto pelo canto do sabiá-da-mata, se estabeleceram antes dele. Sua música parece se estabelecer como um modelo que cristalizou certos símbolos, dos quais gerações posteriores de músicos e ouvintes iriam se apropriar.

No presente trabalho, apresento no primeiro capítulo uma pesquisa histórico-musicológica, através de uma extensa revisão bibliográfica, centrada nos significados atribuídos aos povos indígenas através das representações construídas na literatura. Para Chartier

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p. 17).

Nos escritos literários, seja em diários de viagem, em crônicas ou romances, foram criadas diversas representações sobre os povos nativos do território que se configurava como Brasil. Deste modo, abordarei neste trabalho os conceitos fundamentais atribuídos à cultura indígenas e suas transformações ao longo da história brasileira. Diferentemente de um trabalho de etnologia indígena, não

pretendo aqui investigar a história dos povos indígenas, sua cultura ou seus costumes. O objetivo dos primeiros capítulos é traçar um perfil das representações formuladas pelos povos não-indígenas sobre eles.

As lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 2002, p. 17).

Portanto, não se espera recuperar a realidade dos povos indígenas ao longo da história, mas sim compreender o arcabouço que informou a compreensão de Villa-Lobos para criar seus símbolos indianistas, assim como as possibilidades de significado que seus símbolos poderiam ativar na recepção coeva.

O trabalho com o significado musical levanta uma questão importante sobre as características da recepção das obras analisadas, especialmente sobre o público. Pode-se considerar que para estudar o significado musical seja necessária na adoção do conceito de um ouvinte competente, um público ideal que estaria apto a compreender os significados levantados pelo analista por compartilhar dos códigos necessários à sua decodificação. Caberia à essa hermenêutica da recuperação a descoberta dos códigos de interpretação que um público do passado utilizava para compreender uma obra de arte por meio da reconstrução de seu contexto original. Esta abordagem do significado musical tem sido criticada, especialmente pela dificuldade em se especificar as características desse sujeito, que às vezes é hipotético e às vezes é postulado de maneira a facilitar uma complexa e aprofundada descrição etnográfica (AGAWU, 1996, p. 10).

Se nós queremos invocar um código como uma convenção, nós precisamos postular um leitor cuja competência inclui esse código. Mas a exata constituição desse leitor competente é geralmente vaga, se tornando uma máscara para o crítico que está interpretando: o leitor competente é exatamente aquela pessoa dentro de uma cultura que se aproximou deste texto da mesma maneira que eu tenho me aproximado (KLEIN, 2005, p. 54).

Como se pode depreender dos relatos de críticas de concerto elencados ao longo desta tese, tal aproximação se torna um tanto difícil, haja vista a multiplicidade de fontes e de sujeitos envolvidos nos atos interpretativos. O ouvinte do passado, para o pesquisador do presente, é um sujeito elusivo, cujas evidências são fragmentárias, escassas e de interpretação complexa. É possível que esse ouvinte seja uma criação que se adapte às concepções do analista, como um reflexo dele próprio.

Compreender na sua historicidade as apropriações que se apoderam das configurações textuais exige o rompimento com o conceito de sujeito universal e abstracto [sic] tal como o utilizam a fenomenologia e, apesar das aparências, a estética da recepção (CHARTIER, 2002, p. 24-25).

Chartier (2002, p. 25) adverte que, no caso da hermenêutica, a postulação de um leitor (ouvinte) do passado significa projetar a singularidade de um eu contemporâneo numa pretensa universalidade trans histórica. Deste modo, pode-se compreender que a única competência possível de ser evidenciada pela análise é a do próprio analista, o que não significa que se deva abandonar a compreensão de uma obra em seu contexto histórico-cultural original. A historicidade é uma finalidade nela mesma e também uma maneira de entender a posição do conhecimento do presente em relação ao passado (KLEIN, 2005, p. 55). Como afirma Prost (2008, p. 211), existe um método crítico para que, a partir das fontes, os historiadores elaborem respostas confiáveis para suas perguntas. Faz parte do método a compreensão de que o historiador não tem a pretensão de fornecer explicações completas, perfeitas e universais, mesmo que o recorte da pesquisa seja delimitado.

É necessário que se considere o lapso de tempo que existe entre o contexto de produção da obra analisada (*poiesis*) e a interpretação realizada no momento atual (*aisthesis*) (JAUSS, 1979, p. 102). A multiplicidade de significados que são mobilizados na *aesthesis* vai muito além dos horizontes vislumbrados no contexto da *poiesis*. As operações culturais que nós “reanimamos” ou “reativamos” a partir do nosso presente (NOVAES, 1992, p. 11) trazem questões de economia, produção, cultura e ideologia que poderiam se encontrar ocultas, implícitas ou não compreendidas em seu tempo (JAMESON, 1981 apud KLEIN, 2005, p. 55).

Narrar a história de um povo a partir apenas do tempo presente, tempo fragmentado, direcionado, “instante fugidio tido como único tempo real”, é negar a articulação de épocas e situações diferentes, o simultâneo, o tempo da história e o pensamento do tempo. Ora, é essa articulação que permite diferenciar condutas múltiplas no tempo e reconhecer que práticas políticas e culturais, consideradas estranhas e indesejáveis em determinado momento, sejam vistas de maneira diferente em outro. Esquecer o passado é negar toda efetiva experiência de vida; negar o futuro é abolir a possibilidade do novo a cada instante (NOVAES, 1992, p. 9)

A análise do significado musical de obras do passado, portanto, implica a criação de uma narrativa sobre o contexto estudado a partir das inquietações do presente. Para Paul Veyne a história é uma “narrativa de acontecimentos verdadeiros”, ela escolhe os fatos, faz as simplificações e organizações necessárias

e realiza uma síntese (VEYNE, 1971 apud PROST, 2008, p. 221). A narração efetua a explicação através da exposição dos fatos em forma de um enredo organizado. Três características distinguem a narração histórica da narrativa coeva aos fatos. Primeiramente, o narrador não é parte da ação, nem como ator nem como espectador contemporâneo, portanto, ele está em uma posição distanciada no tempo e já conhece o seu desfecho. Em segundo lugar, a revelação do desenrolar e do desfecho dos acontecimentos não é feito ao narrador progressivamente, desse modo, a narração está em uma posição específica de se atentar para as diferenças entre os projetos e os resultados. Por fim, a narração é construída em forma de uma argumentação, cujo ritmo é ditado pelo interesse despertado pelos diversos acontecimentos.

O narrador interrompe o fio da narrativa para fornecer explicações; pode, então, sublinhar as regularidades em que se apóia [sic], recapitular as causas e as condições que acaba de analisar para hierarquizá-las, além de se dedicar a uma comparação diacrônica e evocar o direito chinês para esclarecer um aspecto do direito romano. Enquanto argumentação, a narração emprega todos os meios, com a condição de que a ajudem a alcançar seu objetivo (PROST, 2008, p. 224).

É função do pesquisador contemplar o objeto de estudo com interesse, a partir de uma metodologia que o constitua como fato histórico. Para isso é necessário que se crie um método adequado aos objetos, fontes e temporalidade (ROCHE, 1998, p. 31). Nesta tese, faço uma triangulação da documentação, que se constitui de partituras, fontes indianistas e críticas de concerto.

QUADRO 1 – FONTES DOCUMENTAIS DE PESQUISA

(continua)

Acervo	Tipo de fonte	Especificação da fonte	
Bibliográfico	Fontes indianistas	Pero Vaz de Caminha – Carta de achamento	
		Jean de Lery - Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique (1594) [1578]	
		Jean de Lery - Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique (1880)	
		João de Lery – Istoria de uma viagem feita á terra do Brazil. Traduzida em linguagem vernácula por Tristão de Alencar Araripe (1889)	
		João Barbosa Rodrigues - Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887 (1890)	
		Richard Spruce - Notes of a botanist on the Amazon and Andes (1908)	
		Guilherme de Melo – A música no Brasil (1908)	
		Edgard Roquette-Pinto - Rondônia: Anthropologia-Ethnographia (1917)	
		Graça Aranha – Espírito Moderno. A emoção estética na arte moderna (1925) [1922]	
		Renato de Almeida – Historia da Musica Brasileira (1926)	
		Renato de Almeida – Historia da Musica Brasileira. 2. Ed. (1942)	
		Mário de Andrade – Ensaio sobre a música brasileira. 4. Ed. (2006) ³ [1928]	
		Oswald de Andrade – Manifesto antropofágico (1928)	
		Oswald de Andrade – Manifesto Pau-Brasil (1928)	
Hemeroteca da Biblioteca Nacional	Críticas de concerto	Diário de Notícias	Heitor Vila Lobos expõe suas idéias sobre a música moderna, 24/01/1951, por Ana de Carlers
		Jornal do Brasil	Teatros, 21/05/1943, por Mário Nunes
		Correio da Manhã	Elogiado Vila Lobos em Paris, 09/03/1949, sem autor
		Correio da Manhã	A nossa música lá fora, 14/01/1928, Nestor Victor
		Jornal do Brasil	Villa-Lobos, original compositor brasileiro, 14/08/2020, Anthony Bernard
		O Paiz	Villa Lobos em Paris, 11/01/1928, não identificado
		Diario Nacional	Villa Lobos, 02/08/1929, Adolphe Piriou

³ Como estabelece Alvarenga (2006, p. 9), esta edição do livro aparece “tal qual” a edição original de 1928.

QUADRO 1 – FONTES DOCUMENTAIS DE PESQUISA

(conclusão)

Acervo	Tipo de fonte	Especificação da fonte	
Acervo digital do jornal The New York Times	Críticas de concerto	The New York Times	Villa-lobos guest at the city center, 13/02/1945
Museu Villa Lobos	Partituras dos poemas sinfônicos indianistas	Uirapurú – Manuscrito MVL.1990.21.0172 (1917?)	
		Uirapurú – Partitura editada por Associated Music Publishers (1948)	
		Amazonas – Partitura editada por Max Eschig (1929)	
		Erosão – Manuscrito MVL.1990.51.0112 (1950)	
		Erosão – Partitura editada por Max Eschig (1955)	
		Mandú-Çarárá – Manuscrito MVL.1990.21.0128 (1940)	
		Mandú-Çarárá – Partitura editada por Max Eschig (1988)	
		Rudá – Manuscrito MVL.1993.61.0137 (1951)	
		Argumento de Amazonas transcrito de Villa-Lobos, Sua Obra, 2ª ed., 1972, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos. p.186-187	
		Argumento de Erosão transcrito de Villa-Lobos, Sua Obra, 2ª ed., 1972, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos. p.215	
		Argumento de Mandú-Çarárá transcrito do manuscrito original HVL 02.24.01	
		Argumento de Rudá transcrito de Villa-Lobos, Sua Obra, 2ª ed., 1972, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos. p.234-235	
		Argumento de Uirapurú transcrito de Villa-Lobos, Sua Obra, 2ª ed., 1972, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos. p.245	

FONTE: O autor (2020).

Foram analisadas as cinco partituras dos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos: *Uirapuru* (1917), *Mandú-Çarárá* (1940), *Erosão* (1950), *Amazonas* (1917) e *Rudá* (1951). Todas as partituras foram disponibilizadas pelo Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, em formato de fotocópia impressa e arquivo digital. Das três primeiras foram disponibilizados a partitura editada e o manuscrito, de *Amazonas* somente a editada e de *Rudá* somente o manuscrito. Deu-se preferência pela análise das partituras editadas das três obras disponíveis, mas estudos comparativos entre a edição e o manuscrito são utilizados quando necessário, especialmente para sanar dúvidas de edição e confrontar informações presentes somente em uma das fontes.

O conjunto de documentos que denominei de fontes indianistas, para fins de pesquisa nesta tese, consiste nas fontes de música indígena utilizadas por Villa-Lobos para a criação de suas obras e textos de autores brasileiros coevos ao

compositor com os quais ele teve contato e que também discutiram a questão indianista na arte modernista. Como as pesquisas sobre Villa-Lobos têm mostrado, o desenvolvimento do seu indianismo está mais associado às suas conexões com outros intelectuais do período do que com supostas viagens de coleta de material indígena *in loco*. Por isso, para analisar o desenvolvimento deste aspecto da carreira do compositor buscou-se nesta pesquisa identificar e discutir as relações de Villa-Lobos com uma “rede de intelectuais” (DEVÉS-VALDÉS, 2007) que protagonizaram as discussões sobre o indianismo na arte brasileira na primeira metade do século XX. Seguindo o conceito tripartite de mundianidade do mundo de Heidegger, Armani sugere que ao pesquisar uma rede intelectual

podemos dar ênfase ao mundo compartilhado, no qual o autor de um determinado texto está lançado no mundo com outros e com os quais estabelece relações, seja para discutir questões do mundo-ambiente, do mundo vivido intersubjetivamente, como também do mundo de sua vivência subjetiva. O conjunto de reflexões apresentados por um autor a partir dessa inserção tripartida no mundo configura seu ser, ou para usarmos a terminologia heideggeriana, seu ser-aí autoral (ARMANI, 2013, p. 139).

Os contatos podem se compor de diferentes formas, seja pelos encontros pessoais, correspondências, publicações, citações recíprocas etc. (DEVÉS-VALDÉS, 2007, p. 30). Deste modo, podemos perceber que fazer o levantamento de uma rede de intelectuais não é um processo que se esgota (ARMANI, 2013, p. 140). Para esta pesquisa foram selecionadas obras com as quais a historiografia comprova que Villa-Lobos teve contato, seja pela citação em suas obras, falas, por cartas ou depoimentos aos biógrafos. Certamente que o corpus selecionado para esta pesquisa não dá conta de toda a complexidade de relações estabelecidas por Villa-Lobos no que concerne ao indianismo, mas estas obras foram selecionadas pela densidade de contato por vezes pessoal, como o caso de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como pelas citações em obras, como no caso de Roquette-Pinto e Guilherme de Melo.

A delimitação da pesquisa de críticas de concerto seguiu o período de estreia das obras analisadas nesta tese. A coleta desse material foi iniciada ainda em 2012, durante o meu período de mestrado no qual estudei *Uirapurú*, mas as críticas não foram utilizadas na dissertação. O restante do material foi coletado por alunos voluntários de um projeto de pesquisa do Instituto Federal Catarinense (IFC), câmpus Brusque, do qual fui coordenador, durante os anos de 2017 e 2018. Foi realizada uma pesquisa na ferramenta de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca

Nacional⁴ através de palavras-chave relacionadas aos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos, no mecanismo de busca por “período”, com filtro de período e localidade, conforme a tabela abaixo:

TABELA 1 – FILTROS DE PESQUISA DE CRÍTICAS DE CONCERTO NA FERRAMENTA DA HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

Palavra-chave	Período	Local	Número total de ocorrências*
Uirapuru	1930-1939	Rio de Janeiro	281
Uirapuru	1940-1949	Rio de Janeiro	667
Uirapuru	1950-1959	Rio de Janeiro	509
Uirapuru	1930-1939	São Paulo	4
Uirapuru	1940-1949	São Paulo	13
Uirapuru	1950-1959	São Paulo	10
Amazonas+Villa+ Lobos	1920-1929	Rio de Janeiro	458
Amazonas+Villa+ Lobos	1930-1939	Rio de Janeiro	908
Amazonas+Villa+ Lobos	1940-1949	Rio de Janeiro	409
Amazonas+Villa+ Lobos	1950-1959	Rio de Janeiro	333
Amazonas+Villa+ Lobos	1920-1929	São Paulo	70
Amazonas+Villa+ Lobos	1930-1939	São Paulo	51
Amazonas+Villa+ Lobos	1940-1949	São Paulo	11
Amazonas+Villa+ Lobos	1950-1959	São Paulo	2
Rudá+Villa+Lobos	1950-1959	Rio de Janeiro	15
Rudá+Villa+Lobos	1950-1959	São Paulo	2
Erosão+Villa+Lobos	1950-1959	Rio de Janeiro	60
Erosão+Villa+Lobos	1950-1959	São Paulo	0
Mandú-Çarárá+Villa+Lobos	1940-1949	Rio de Janeiro	8
Mandú-Çarárá+Villa+Lobos	1950-1959	Rio de Janeiro	9
Mandú-Çarárá+Villa+Lobos	1940-1949	São Paulo	0
Mandú-Çarárá+Villa+Lobos	1950-1959	São Paulo	0

FONTE: O autor (2020).

*NOTA: Esta coluna corresponde ao número de ocorrências encontradas pelo mecanismo de busca da Hemeroteca Digital referente aos critérios pesquisados. O site apresenta inconsistências quanto a este número, já que, quando a pesquisa é repetida em diferentes momentos, o número apresentado é diferente. Não foi encontrado um padrão que explique essa diferença, mas as hipóteses principais são a atualização do acervo disponível digitalmente ou inconsistências internas do mecanismo de busca. Como este é um dado que não tem maiores implicações para a pesquisa, os números seguem apenas a título de ilustração.

O período de busca das críticas de concerto foi delimitado pelas datas de estreia das obras até o ano de morte do compositor. Como a ferramenta de pesquisa do site só permite a busca por décadas, as críticas de *Amazonas* (estreada em 1929) foram pesquisadas a partir de 1920, *Uirapurú* (estreada em 1935) a partir de 1930, *Mandú-Çarárá* (estreada em 1946) a partir de 1940 e *Erosão* e *Rudá* (estreadas em 1951 e 1954, respectivamente) a partir de 1950. A data de início foi escolhida de forma a contemplar o período das obras analisadas e a de término como forma de tornar a pesquisa factível. Poderia se ter escolhido continuar a

⁴ Disponível no link: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

pesquisa por um período posterior à data de falecimento do compositor, contudo esta data permite coletar dados de diferentes períodos composicionais de Villa-Lobos e ter acesso a material suficiente para efetuar a análise. A pesquisa delimitou-se nas localidades do Rio de Janeiro e São Paulo por serem os locais de maior circulação de Villa-Lobos e também as maiores capitais do país, nas quais a grande quantidade de concertos poderia implicar em mais resultados.

Uma grande quantidade de ocorrências encontradas não se referia ao tema da pesquisa, portanto foram ignoradas. As ocorrências consideradas pertinentes foram as que continham alguma referência à obra musical específica. As informações encontradas foram catalogadas em documento de texto, organizadas por local e periódico, com informações de número da edição, data de publicação, número da página e link do site da Hemeroteca Digital. Os resultados desta catalogação estão disponibilizados no Apêndice A. Os periódicos que retornaram resultados foram jornais de notícias generalistas, principalmente os de grande circulação, como o *Jornal do Commercio*, *Diário de Notícias* e *A Noite*. Não foram encontrados resultados de periódicos especializados em arte ou música.

As ocorrências catalogadas podem ser divididas em seis categorias, apesar da dificuldade de se fazer uma categorização muito clara em alguns casos: 1) notas de divulgação de apresentação musical que ocorreu ou que iria acontecer; 2) entrevistas com Villa-Lobos ou com outras pessoas que o citam; 3) crônicas noticiosas de concerto; 4) críticas de concerto; 5) artigos sobre Villa-Lobos; 6) artigos sobre outros compositores/assuntos nos quais Villa-Lobos é citado. Cabe destacar a diferença entre crônica noticiosa e crítica de concerto. O musicólogo Paulo Ferreira de Castro define a crítica musical como

a produção e disseminação de juízos estéticos no domínio público, suscitados por eventos musicais concretos (ou seja, participando em maior ou menor grau de uma dimensão de actualidade da vida musical), excluindo-se assim tanto a mera crônica noticiosa como os escritos de carácter mais assumidamente teórico, doutrinal, especulativo ou didáctico – reconhecendo-se muito embora que uma distinção rigorosa entre todas essas categorias é problemática, e, em muitos casos, de duvidosa pertinência (CASTRO, 2019, p. 14).

Os textos sobre apresentações musicais das obras analisadas encontrados nos periódicos oscilam entre crônicas noticiosas, que comentam aspectos do concerto, mas se eximem de elaborar juízos estéticos, e críticas de concerto efetivas, nas quais são discutidos aspectos estéticos das obras. Para esta tese

foram selecionados os textos que abordaram questões que envolvem a recepção das obras pelo crítico, desde juízos estéticos até descrições metafóricas.

Como defende Cascudo (2019, p. 37) a crítica musical, enquanto caso de uso linguístico, é uma forma de prática social. Entendida deste modo, ela pode ser abordada como um meio que busca atuar no contexto em que está inserida, não só procurando realizar uma descrição, mas também produzindo a realidade que descreve.

Como sabemos, a crítica é ela própria uma modalidade de actuação – e portanto, um exercício de poder – no sentido daquilo que os autores da *speech act theory* (teoria dos actos de fala) entenderam por acto “performativo”: um acto linguístico que não se limita a descrever um aspecto da realidade, mas que actua directamente sobre essa própria realidade, introduzindo nela uma configuração específica (admitindo, claro está, que a “mera” descrição não contenha já em si um princípio de configuração da realidade – e esta é a barreira com que se vê inevitavelmente confrontada toda a fenomenologia, enquanto projecto de descrição “objectiva” do mundo) (CASTRO, 2019, p. 11).

Certamente, “não podemos confundir a crítica com uma mera constatação da realidade” (CASTRO, 2019, p. 11), portanto não se buscou, na análise, que as críticas revelassem tópicos musicais. A utilização das críticas de concerto, nesta tese, é tomada como um meio para se conjecturar um “quadro cultural” (ECO, 2015, p. XVII) que permita elucidar os termos da época que engendraram as discussões em torno das obras. Enquanto prática escrita, a análise de tópicos pode se valer dos termos das críticas de concerto para construir seus termos referenciais.

A análise musical, portanto, é baseada nas partituras das obras através de teorias de análise musical já consagradas, como a teoria dos gêneros harmônicos e dos conjuntos, e a metodologia de interpretação hermenêutica parte de um confronto entre a revisão de literatura e as fontes documentais, nomeadamente a literatura de época e as críticas de concerto.

De modo a tornar factível a realização do trabalho, devido à quantidade e à magnitude das obras analisadas, foram selecionados trechos das partituras a serem comentados, os quais foram organizados por temática. Para analisar as partituras, me vali do conceito de “retorricidade”, proposto por Piedade (PIEADADE, 2012), para compreender o papel das tópicos analisadas dentro do discurso musical, assim como para selecionar os exemplos que figuraram no texto final. De acordo com o autor, retorricidade, termo oriundo da retórica, se refere à qualidade retórica do discurso, definida pelo seu grau de intensidade argumentativa (PIEADADE, 2012, p.

6). No caso da música, a retoricidade se refere à densidade de conteúdo retórico apresentada por um segmento de, ou até mesmo por toda, obra musical. O grau de retoricidade das tópicas pode ser variável, ou seja, elas podem ser mais salientes e, portanto, carregar um maior grau de retoricidade, ou então serem menos salientes (PIEIDADE, 2013, p. 11). As tópicas usualmente se concatenam com baixa retoricidade no tecido musical, compondo o que o autor denomina de cadeia isotópica, ou isotopia, que é a porção do discurso marcado por um sistema de redundâncias que o conferem estabilidade.

Em determinados momentos do discurso musical, a isotopia pode ser interrompida por momentos de ruptura. Estes momentos, nos quais os elementos musicais adquirem alta retoricidade, são denominados por Piedade (2012, p. 6) como alotopias. Uma tópica, que geralmente se situa na cadeia isotópica, pode ser configurada para se tornar uma alotopia, a partir da qual poderá se tornar novamente uma isotopia pela recalibração das expectativas.

Para Kramer, o sentido musical, assim como de outros meios, é um produto da ação ao invés da estrutura.

O sentido vem da negociação sobre certos pontos nodais que mobilizam as energias tanto do texto (imagem, ação dramática, desdobramento musical) e contexto. Uma razão pela qual eu chamo estes pontos de janelas hermenêuticas [...] é para contrapor a ideia da música como puramente autossuficiente e autorrefletida, uma mônada sem janelas (KRAMER, 2011, p. 68).

Estes pontos nodais podem se encontrar dentro da isotopia ou em alotopias ao longo do discurso musical. A noção de janelas hermenêuticas, cunhada por Lawrence Kramer, é utilizada aqui para elucidar estes pontos nodais de onde pode-se criar os significados. O autor reconhece pelo menos três tipos de janelas hermenêuticas disponibilizadas pela música:

1. Inclusões textuais. Este tipo inclui textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e às vezes até mesmo marcações de expressão. Ao lidar com esses materiais, é crítico lembrar – especialmente com os textos de peças vocais – que eles não estabelecem (autorizam, fixam) um sentido que a música de alguma forma reitera, mas apenas convida o intérprete a encontrar sentido na interação entre atos expressivos. A mesma precaução se aplica aos dois outros tipos.
2. Inclusões citacionais. Este tipo é uma versão menos explícita da primeira, com a qual se sobrepõe em parte. Inclui títulos que conectam uma música com uma obra literária, imagem visual, local ou momento histórico; alusões musicais a outros compositores; alusões a textos através da citação de música associada; alusões a estilos de outros compositores ou outros períodos; e a inclusão (ou paródia) de outros estilos característicos não predominantes na obra em mãos.

3. Tropos estruturais. Estes são os mais implícitos e em última análise as janelas hermenêuticas mais poderosas. Por tropo estrutural eu quero dizer um procedimento estrutural, capaz de várias realizações práticas, que também funciona como um ato expressivo típico em um certo quadro cultural/histórico. Uma vez que eles são definidos em termos de sua força ilocucionária, como unidades de fazer ao invés de unidades de dizer, tropos estruturais atravessam distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Eles podem evoluir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante (KRAMER, 1990, p. 9-10, tradução nossa).

Os trechos escolhidos para figurar no texto se apresentam como janelas hermenêuticas que podem variar entre os três tipos apresentados acima, ou até mesmo atravessar mais de um tipo. Além disso, podem se encontrar em momentos de baixa retoricidade do discurso musical, como as isotopias, ou em momentos de alotopia.

Falar do sentido musical implica em analisar, com base na historicidade, as múltiplas possibilidades de sentido colocadas em jogo pela obra analisada em seu contexto prático. Sendo assim, as representações elaboradas e disseminadas historicamente informam a realização dos significados no contexto prático analisado, o qual, por sua vez, está relacionado com as motivações e ações dos sujeitos no que Sahlins (1990, p. 15) denomina de “estrutura da conjuntura”, que “é a realização prática das categorias culturais em um contexto histórico específico, assim como se expressa nas ações motivadas dos agentes históricos, o que inclui a microssociologia de sua interação”. Podemos pensar as representações sobre os indígenas elaboradas na cultura dos colonizadores como possibilidades de significados que Villa-Lobos irá apropriar, para, a partir de suas motivações e contexto prático, realizar as transformações de sentido necessárias a seu projeto estético.

2 REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS NA ARTE E NA CULTURA BRASILEIRA ANTES DA REPÚBLICA

Neste capítulo discuto as principais representações sobre os indígenas presentes em território brasileiro desde a chegada dos portugueses até o final do império, na penúltima década do século XIX. As principais fontes de representação do indígena no Brasil colonial estudadas aqui são os relatos de viajantes que passaram pelo país e retrataram as populações nativas de diversas maneiras, trazendo embutido em seus discursos uma série de noções pré-concebidas sobre estes povos. Os jesuítas, por sua vez, ao chegarem ao país produziram uma vasta documentação sobre os povos que tentaram catequizar e propuseram visões alternativas sobre os povos indígenas. Discuto também o início da temática indianista na literatura brasileira, que se dá com obras de poetas arcadistas no final do século XVIII, ainda no período do Brasil Colonial.

Com a declaração de independência e a consequente criação do império brasileiro a temática indianista toma um novo fôlego e dá origem à um movimento, inicialmente literário e que se espalha para as demais artes, bem estruturado e com um programa mais bem definido que pode ser realmente chamado de indianismo. Analiso ao final deste capítulo as características do indianismo romântico do século XIX também nos domínios das artes visuais e da música, que foram uma importante influência para a retomada do indianismo modernista do século XX.

2.1 PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DO ÍNDIO NO BRASIL

A produção de representações sobre as populações nativas do território que hoje se conhece como Brasil começou no início do século XVI com a chegada dos portugueses à América. Desde o início da colonização produziu-se farto material através de relatos de viajantes e cronistas que buscavam descrever as terras recém descobertas e os seus habitantes. Alguns dos documentos do referido século que se conhece e que hoje são considerados como valiosos registros históricos são a *Carta de Achamento* (1500), de Pero Vaz de Caminha, o *Diário de Navegação* (1530-32) de Pero Lopes, o *Tratado da Terra do Brasil e a História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576), de Pero Magalhães Gândavo, entre outros. Outra fonte importante, com características bastante diferentes, são os

relatos dos Jesuítas, estabelecidos no Brasil a partir de 1549 (HOLLER, 2010, p. 46).

Os relatos dos viajantes, inclusos aí os textos citados acima, têm em comum a característica de serem documentos de utilidade prática que visavam registrar e divulgar informações sobre as terras recém descobertas. Ainda não se pode falar em indianismo propriamente dito, pois a representação do índio com interesse artístico vai ser uma corrente estabelecida somente no romantismo. Contudo, os relatos e crônicas são retratos da ideologia dominante do período e com eles podemos entender como os colonizadores representavam as populações nativas.

A *Carta* de Caminha é o primeiro documento a descrever os indígenas brasileiros. Nela o autor descreve as populações nativas, com as quais manteve um tempo reduzido de contato, de maneira mais leve que os relatos de autores posteriores. Estes primeiros relatos mostravam uma dualidade de representações: em alguns momentos apresentavam uma visão idílica do índio, colocando-o como parte da rica fauna e flora ou como parte da paisagem das novas terras, em outros se associavam com a ideologia predominante na Europa, segundo a qual as populações nativas eram vistas como bárbaros selvagens a serem domesticados (JOBIM, 2006, p. 192). Em um parágrafo bastante ilustrativo das duas visões, Caminha associa os indígenas a um comportamento bestial e ao mesmo tempo à beleza da natureza:

Os outros dois o Capitão teve nas naus, aos quais deu o que já ficou dito, nunca mais aqui apareceram -- fatos de que **deduzo que é gente bestial e de pouco saber**, e por isso tão esquiva. Mas apesar de tudo isso andam bem curados, e muito limpos. E naquilo ainda mais **me convenço que são como aves, ou alimárias montezinhas**, as quais o ar faz melhores penas e melhor cabelo que às mansas, porque os **seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos** que não pode ser mais! (CAMINHA, 1500, p. 9)

O escritor português faz um retrato idílico dos índios, ainda que o texto tenha uma pretensão realista de descrição, mas ao mesmo tempo em alguns trechos os coloca como seres inferiores. Segundo Santos:

O discurso protocolar de Caminha responde ao objetivo inicial de dar notícias acerca da terra, mas põe em plano superior as descrições do selvagem, de acordo com o alargamento do olhar em direção à cultura que se lhe apresenta. Dentro desse espaço de encantamento, os rituais, costumes e dotes físicos recebem especial atenção, deslocando o foco da terra e suas riquezas. A bondade, a inocência e a alegria, presentes no cotidiano dos povos americanos, constituem-se fator decisivo para a arquitetura do aspecto idílico preponderante, que descolore o outro lado do polo, no qual o nativo é revelado como ser inferior (SANTOS, 2009, p. 43).

As cartas dos Jesuítas, elaboradas por autores que mantinham um contato mais profundo com as culturas indígenas, são uma fonte abundante de documentação, caracterizadas por serem documentais assim como os relatos de viajantes, mas, também, por terem finalidades didáticas e instrutivas para a companhia (HOLLER, 2010, p. 17). Nestas cartas a questão da aculturação é mais presente do que nos relatos de viajantes, haja vista que o principal propósito da atuação da Companhia de Jesus no Brasil e em outros lugares do mundo foi a catequização de pagãos. Um autor paradigmático dessa produção foi o padre José de Anchieta (1534-1597), que demonstra em seus escritos duas visões sobre os indígenas. A primeira é a de um nativo dócil e convertido, visão que aparece em suas poesias, e a outra é a do bárbaro de hábitos nocivos e estranhos, que aparece em suas cartas (SANTOS, 2009, p. 18). A autora ainda comenta que:

Como jesuíta, patrocinado pelo poder, [Anchieta] produz um corolário de imagens aliadas à condição demoníaca do índio, alicerçado nas observações dos rituais de antropofagia e de comunicação com os mortos. Nessa vertente, coincide, em parte, com o que Caminha pontuou em sua carta, no que diz respeito à inferioridade do natural, comparado às feras, um ser vazio em cultura, à mercê da catequese, aberto, portanto, à inserção dos valores considerados adequados à educação religiosa, moral e de costumes (SANTOS, 2009, p. 43).

O século XVII foi um período de intensa atuação dos Jesuítas em terras brasileiras, por isso suas correspondências continuaram sendo a principal fonte de referência para compreender as representações sobre os indígenas naquele século. Um dos principais expoentes dessa produção foi o padre Antônio Vieira (1608-1697), figura marcante, dentre outras características, pela sua habilidade de oratória e que produziu uma quantidade significativa de cartas e sermões nos quais os nativos figuraram de maneira constante. O seu reconhecimento tanto no Brasil quanto em Portugal como grande orador o levou a ser enviado ao Maranhão e ao Pará como intermediador das disputas entre Jesuítas e colonos que se estabeleciam na região. Os Jesuítas defendiam a não escravização dos índios pelos colonos, no entanto os nativos trabalhavam para a Companhia de Jesus nas diversas atividades que exerciam. Os colonos, por sua vez, queriam utilizar a mão de obra indígena escravizada para explorar comercialmente a região. Dentro deste contexto, os textos de Vieira utilizam uma série de metáforas bíblicas para explicar a recusa de escravização dos índios pelos colonos e ao mesmo justificar sua exploração pelos Jesuítas. Na produção do padre “o nativo ocupa o cenário de mercadoria, construído

sob o signo paradoxal de “feras” humanizadas pelo poder da fé cristã, que outorga ao jesuíta o direito de considerá-lo objeto de posse” (SANTOS, 2009, p. 106).

A elaboração dessas representações está associada a interesses econômicos e culturais dos colonizadores. O projeto da colonização foi o balizador das representações criadas pelos autores, seja pelo viés econômico ou pelo cultural (SANTOS, 2009, p. 42). Os relatos dos cronistas foram utilizados pela coroa como documentação da nova terra conquistada e que celebravam as glórias do achado, deste modo legitimando a posse do território e convidando novos colonizadores para desbravar o “Éden das Américas”. Os indígenas eram vistos como mão de obra possível de ser explorada que poderia ajudar o reino a expandir seu território e aumentar suas riquezas através de seu trabalho e do conhecimento do local. Os Jesuítas, por sua vez, não desprovidos da ideologia econômica, relataram um indígena bárbaro que precisava ser resgatado, o que ia de encontro aos seus propósitos nas terras brasileiras. Todas estas representações partem da ótica do colonizador, tentando retratar um indígena que estivesse de acordo com os interesses dos grupos a quem se destinavam os documentos.

As representações do indígena começam a se destacar na produção literária brasileira somente com o advento do Arcadismo na segunda metade do século XVIII. As duas obras chave dentro desse contexto são *O Uruguai* (1769) de Basílio da Gama (1741-1795) e *Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia* (1781) de José de Santa Rita Durão (1722-1784). Os dois poemas épicos retratam eventos históricos da colônia, o primeiro as Guerras Guaraníticas dos Sete Povos das Missões, ocorridas menos de duas décadas antes da sua escrita, e o segundo a história do naufrago português que viveu entre os índios ainda na primeira metade do século XVI.

Basílio da Gama escreve *O Uruguai* partindo do ponto de vista do império, colocando em oposição o império e a colônia e dando destaque ao choque entre as duas culturas, a primeira representada pelos militares portugueses e espanhóis e a segunda principalmente pelos indígenas e em menor grau pelos Jesuítas. *O Uruguai* realiza uma passagem do culto à natureza bruta, característico de seus antecessores, para uma celebração de certa maneira nacionalista da conquista da terra pelo Império, o que possibilitava o desenvolvimento da nação (SANTOS, 2009, p. 116). Essa ênfase de valorização do local como sujeito principal está expressa no próprio título da obra. Os Jesuítas são retratados como os verdadeiros inimigos,

aqueles que escravizavam os índios e desrespeitavam as leis do Estado. É explicitado na obra que foram os membros da Companhia de Jesus que incitaram os índios à guerra, por isso seriam eles os culpados pelo massacre.

A representação do índio em *O Uruguai* é incidental, utilizada como artifício poético (SANTOS, 2009, p. 115) pois o nativo é tomado como contingência do tema e não como personagem principal. O nativo é tido como “rude”, associado à esfera do bárbaro e do selvagem, nos moldes das representações dos cronistas.

Naquela oriental vasta campina / Que o fértil Uruguai discorre e banha. /
Quem podia esperar que uns índios rudes, / Sem disciplina, sem valor, sem
armas / Se atravessassem no caminho aos nossos, / E que lhes
disputassem o terreno! [sic] (GAMA, 1767, p. 13)

No entanto a obra enseja algumas das características que serão marcantes no romantismo, como a própria utilização da temática indígena, um indicador que aponta para o que será realizado no movimento do século XIX. Além disso em alguns trechos o texto adota uma atitude humanizadora com relação aos índios, nos quais eles são tidos como portadores e geradores de emoção (SANTOS, 2009, p. 132), o que aponta para uma subjetivação, ainda que incipiente, dos personagens indígenas. Transparece ainda, no texto, uma heroicidade indígena na maneira como os personagens lutam e se sacrificam pela sua terra, ainda que eles sejam dizimados ao longo da obra. A crítica ao processo civilizatório engendrado pelos europeus, com a dizimação cultural e física dos nativos, também é uma característica que será explorada pelos românticos no século seguinte.

2.2 O INDIANISMO COMO MARCO INICIAL DE UM PROJETO DE ARTE BRASILEIRA

Em meados do século XVIII Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) publica uma obra seminal que irá impactar diretamente nas representações do indígena na Europa e também na América a partir de então, o *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens* (1755). Nesta obra o filósofo, escritor e músico suíço estabelece as bases da sua visão para o problema da relação entre a natureza e a cultura, para a qual é crucial a compreensão do conceito de ‘estado de natureza’. Rousseau pensava diferente de filósofos anteriores, como Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704), para quem o estado de natureza era um período histórico de selvageria pré-civilizada incompatível com a vida em sociedade e que, portanto, deveria ser superado. O ser

natural, segundo essa concepção, seria agressivo por natureza e sua índole tenderia para o mal (MOREIRA, 2010, p. 26). A superação do estado de natureza passaria, então, pela construção de uma sociedade civil na qual o contrato social permitiria à humanidade alcançar um estágio mais avançado de civilização.

O ser em estado de natureza, até então visto como um bárbaro em estágio anterior de desenvolvimento social ao civilizado, é positivado na filosofia de Rousseau. Segundo o filósofo suíço, esse ser humano, que vivia sozinho e não possuía bens materiais nem local fixo de residência, tinha necessidades básicas que eram facilmente preenchidas pela natureza abundante e amigável na qual ele vivia. Esse modo de vida simples possibilitaria uma relação de complementaridade total entre o homem e a natureza que o cerca. Pelo fato de ter todas as suas necessidades preenchidas pelo ambiente, esse ser poderia abdicar de viver coletivamente e, dessa forma, desenvolver o amor de si mesmo e a bondade. Ao mesmo tempo, o isolamento impedia o ser natural de desenvolver os defeitos de caráter que surgiriam dentro da sociedade civil, como o desejo de poder, riqueza e o orgulho (LEOPOLDI, 2002, p. 161).

Sendo assim, segundo a filosofia de Rousseau, o homem natural apresentaria duas características que regulariam suas ações: a bondade, uma propensão natural a ter piedade dos outros homens e não querer vê-los sofrer, e o amor de si mesmo, que se associaria ao instinto de sobrevivência, não no sentido de competir com os outros homens, mas de se manter no ambiente natural que satisfazia todas as suas necessidades (LEOPOLDI, 2002, p. 161). Estas características virtuosas são parte do que se conhece na literatura como o clichê do *bon sauvage*, já presente de maneira incipiente na literatura dos arcadistas brasileiros e que tomará novo fôlego no século XIX.

A literatura romântica é uma fonte abundante de exemplos desse pensamento transplantado para a figura dos indígenas brasileiros. A obra *Os Maxacalis* (1824), de Ferdinand Denis (1798-1890), apresenta a imagem do índio associado à uma suposta natureza em estado puro que não havia sido ainda corrompido pela civilização, utilizando literalmente no texto o clichê do *bon sauvage* (JOBIM, 2006, p. 197). Como em outros exemplos, uma das características do homem não corrompido nesta obra é o desprendimento às riquezas materiais e até mesmo a sua recusa.

O século XIX é o momento histórico no qual se inaugura o que é propriamente entendido na historiografia brasileira como Indianismo. Como visto anteriormente, o Arcadismo do século XVIII já havia introduzido o nativo como tema literário, no entanto ainda como contingência temática para a exaltação da conquista territorial. No Romantismo o índio sai do papel de coadjuvante temático para ser o mito de origem da nação recém independente. Uma série de fatores levaram o índio ao centro da representação de nacionalidade.

No início do século XIX houve um momento de valorização pelos europeus do Brasil no que ele tinha de diferente e exótico ao velho continente, exaltando-se sua natureza, seus nativos e a possibilidade de utilização dessas características para se criar uma literatura diferente da tradição europeia (OLIVEIRA, 2004, p. 231). Essa atenção dada pelos estrangeiros para as características endêmicas da cultura e do território brasileiro contribuíram para que os escritores nacionais enxergassem a possibilidade de criar uma literatura inspirada nos elementos nacionais. Dois escritores europeus destacam-se neste contexto, o português Almeida Garret (1799-1854) e, principalmente, o francês Ferdinand Denis (1798-1890).

Almeida Garret publica, em 1826, um ensaio chamado História abreviada da língua e poesia portuguesa, cujo sexto capítulo apresenta a seguinte declaração:

Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece; a educação européia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades (GARRET, 1998 apud OLIVEIRA, 2004, p. 231)

O poeta português se refere neste trecho, e ao longo de sua análise, às obras dos Arcadistas brasileiros Santa Rita Durão, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama. É possível perceber no trecho a ênfase do analista na possibilidade de a natureza brasileira ser a fonte de originalidade para os poetas brasileiros. Essa originalidade, na visão de Garret se dá pelo contraste com a literatura europeia, da qual os poetas do novo mundo deveriam se desvencilhar.

Mais influente que Garret, no entanto, foi o viajante e historiador francês Ferdinand Denis, que, também em 1826 publicou o *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, um texto historiográfico que contém comentários sobre a literatura brasileira até o período de seu lançamento. Como demonstra Volpe (2001, p. 155), este texto foi um dos primeiros a

reconhecer a possibilidade de uma literatura brasileira com identidade nacional, com o índio como elemento de distinção entre a literatura brasileira e europeia.

Além de ser um estudo mais detalhado e profundo sobre a literatura brasileira do que o ensaio de Garret, outro fator que contribuiu para que o trabalho de Denis tivesse um impacto maior na promoção de uma literatura brasileira foi o fato de que o poeta português enquadrou a produção dos escritores brasileiros como pertencentes à literatura portuguesa, enquanto Denis assume uma postura política de autonomia da literatura brasileira em relação à da ex-metrópole (OLIVEIRA, 2004, p. 232). A perspectiva política do texto de Denis não se restringe apenas ao lugar da literatura brasileira no cenário internacional, o autor também apresenta, quase em forma de manifesto, uma análise dos aspectos que levaram os escritores brasileiros a começar a pensar a criação de uma literatura nacional apenas após a independência. O escritor francês também apresenta, na seção de abertura de seu ensaio, uma série de fatores que ele considerava que deveriam ser respeitados pelos escritores brasileiros para se pensar a literatura nacional, entre eles a rejeição da mitologia clássica em detrimento de perspectivas baseadas nos elementos americanos (OLIVEIRA, 2004, p. 233).

Apesar da diferença política entre os textos de Denis e Garret, a narrativa de exaltação à natureza segue a mesma linha nos dois trabalhos. O que difere substancialmente as duas obras é que Denis considera o indígena como o elemento que permitiria a literatura brasileira se desvencilhar da mitologia clássica.

O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos (indígenas), como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos: se essa natureza da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferir aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens de quem não se podia arrancar um só lamento, em meio a horríveis suplícios, e que pediam novos tormentos a seus inimigos, porque os tormentos tornam a glória maior? (DENIS, 1979 apud JOBIM, 2006, p. 199).

O trecho apresenta uma conclamação do historiador francês para que os escritores brasileiros passem a utilizar o indígena como fonte para a sua literatura. Para Denis o indígena poderia ser considerado um elemento original brasileiro digno de figurar como protagonista na produção de uma literatura com características nacionais. Essa valorização das populações nativas feita por Denis se opõe à visão do período colonial, na qual o indígena era considerado inferior aos colonizadores e

um empecilho para a exploração do território, exceto quando pudesse ser utilizado como mão de obra.

No entanto, esta simpatia pelas populações nativas da América não irá se traduzir, na obra de Denis, em uma busca pela compreensão da cultura e das particularidades dos indígenas brasileiros. O escritor francês irá propor uma substituição da mitologia clássica utilizada pelos autores europeus por uma mitologia indígena, esta capaz de trazer uma originalidade brasileira para a produção literária. Essa recuperação histórica não se pretende cientificamente verdadeira, através do estudo etnográfico e da observação *in loco* dos indígenas, ela se apresenta como uma forma de idealizar um passado nacional mítico igualmente fértil e de validade artística equivalente à mitologia grega. A mitificação do passado indígena proposto por Denis se dá pela idealização da bravura dos guerreiros e suas conquistas, assim como pela noção de uma simplicidade inerente dos povos nativos, cuja ingenuidade dificultou que eles pudessem perceber os propósitos de exploração e destruição com os quais os colonizadores estavam chegando em seus territórios (OLIVEIRA, 2004, p. 234), claramente inspirada no *bon sauvage* rousseauiano.

As ideias expostas por Denis influenciaram uma vasta gama de escritores nas décadas seguintes. Um dos principais grupos a seguirem os princípios apresentados pelo escritor francês foi o ‘grupo da Niterói’. Esse nome deve-se ao fato do grupo ter publicado em Paris no ano de 1836 a revista *Niterói – Revista brasiliense de ciências, letras e artes*, que, de acordo com Andrade,

[...] propunha-se a apresentar um quadro do desenvolvimento da sociedade brasileira sob o prisma das artes, das letras e da economia, além de esforçar-se em afirmar a existência de uma literatura nacional. Considerada pela historiografia da literatura precursora do romantismo no Brasil, para além de constituir-se em um marco apenas convencional, encontra-se em suas páginas uma interpretação do Brasil como nação independente, não mais pelo olhar estrangeiro, mas pelo de seus patrícios, jovens estudantes brasileiros residentes na capital francesa (ANDRADE, 2009, p. 420).

Uma parte de seus integrantes, como Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Francisco Sales Torres Homem (1812-1876), acabariam durante o século XIX integrando as políticas de estado imperiais e a intelectualidade do período, inclusive ingressando como sócios no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, importante instituição para a promoção do indianismo no Brasil cuja atuação é comentada abaixo.

A agenda do grupo da Niterói para a nacionalização da literatura consistia em, negligenciando os negros, assumir o índio como figura representativa dos habitantes originais do país e como personagem ideal para dar autenticidade à literatura nacional (VOLPE, 2001, p. 155). A visão desse grupo foi influenciada pela leitura francesa de Herder, segundo o qual a nação teria uma alma, assim como o indivíduo, cuja expressão estaria presente nos hábitos e costumes das populações camponesas, estas detentoras de um conhecimento puro, espontâneo e original (ANDRADE, 2009, p. 434). O autor alemão defendia uma volta do povo alemão ao “gênio” nacional específico que estaria presente nas tradições culturais nativas (SMITH, 2001, p. 45). De fato, o pensamento de Herder sobre povo (*volk*) e espírito do povo (*volksgeist*) esteve na base dos diversos nacionalismos tanto da Europa quando da América. O grupo da Niterói é considerado pela historiografia da literatura como o precursor do romantismo no Brasil, oferecendo para os artistas contemporâneos uma base de sustentação para o projeto de uma literatura nacional (ANDRADE, 2009, p. 434).

2.2.1 A atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

O século do romantismo é caracterizado por uma tendência, no mundo ocidental, de busca das raízes nacionais, corrente conhecida como Nacionalismo. Como define Smith (2001, p. 20), nacionalismo é “um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo que alguns dos seus membros creem constituir uma ‘nação real’ ou potencial”. Um dos principais vetores que levaram à ascensão dos nacionalismos na Europa foram as revoluções, como a francesa e a industrial, que resultaram na substituição dos impérios pelos estados nacionais como forma de organização político-social dos territórios. A nova forma de governo necessitava de símbolos em torno dos quais os estados-nação pudessem se organizar culturalmente, de modo que as populações daqueles territórios, cujos limites geralmente englobavam povos com enormes diferenças culturais, se identificassem como uma unidade.

Os países europeus, de um modo geral, foram buscar seus mitos de origem, seus heróis nacionais e seus símbolos na Idade Média (SANTOS, 2009, p. 152), um passado concreto e distante temporalmente o suficiente para que pudesse ser reinterpretado e mitificado. O Brasil, por sua vez, não possuía uma Idade Média na

qual pudesse apoiar seu nacionalismo e os povos nativos haviam sido praticamente dizimados durante o seu período colonial. Deste modo, o império recém independente precisava tomar uma série de medidas para criar sua história e seus próprios símbolos nacionais. Uma das medidas tomadas foi a criação de uma série de instituições que pudessem dar força ao estabelecimento do Império Brasileiro, como as faculdades de direito (em São Paulo e Recife), as primeiras faculdades de medicina (no Rio de Janeiro e na Bahia) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (PORTELA, 2011, p. 13). Este último é de extrema importância para a concretização do índio como símbolo nacional.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi fundado em 1838 na cidade do Rio de Janeiro e continua em funcionamento até hoje, o que faz dele a entidade mais antiga do Brasil no fomento à pesquisa histórica e geográfica. Dentre seus membros constaram alguns representantes do 'grupo da Niterói', como comentado acima. O Instituto foi criado com uma dupla função, a de centralizar a produção historiográfica sobre o Brasil entre seus membros, assim como de seu espaço, e a de criar um discurso historiográfico que pudesse conectar o passado nacional de colônia com o futuro do império recém independente (KODAMA, 2010, p. 259).

Como demonstra Kodama (2010) a temática do indígena se faz amplamente presente desde as primeiras produções ocorridas no IHGB. A monografia do naturalista alemão K. F. P. von Martius (1794-1868) intitulada "Como se deve escrever a história do Brasil" foi a vencedora em um prêmio concedido pelo IHGB em 1840 que gratificava o autor que oferecesse um melhor método para a escrita da história do país. Em seu trabalho, von Martius situava os índios no começo da organização da história brasileira.

[A monografia] propunha, portanto, uma "fórmula", uma maneira de entender o Brasil. A idéia era correlacionar o desenvolvimento do país com o aperfeiçoamento específico das três raças que o compunham. Estas, por sua vez, segundo Von Martius, possuíam características absolutamente variadas. Ao branco, cabia representar o papel de elemento civilizador. Ao índio, era necessário restituir sua dignidade original ajudando-o a galgar os degraus da civilização. Ao negro, por fim, restava o espaço da detração, uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da nação (SCHWARCZ, 1993, p. 112)

Além disso, no ano de 1847, o Instituto contava com uma Comissão de Arqueologia e Etnografia Indígena, que quatro anos depois é formalizada dentro de uma seção conjunta de Arqueologia e Etnografia (KODAMA, 2010, p. 260).

As primeiras produções do IHGB que abordavam as populações indígenas apontavam para a necessidade de reunir documentação que fornecesse informações sobre os nativos. Os principais documentos disponíveis à época eram os relatos de viajantes e cronistas antigos e contemporâneos, os documentos descritivos das explorações realizadas pelo estado português no território brasileiro e os relatórios de presidentes das províncias (KODAMA, 2010, p. 261). Estes documentos foram analisados pelos integrantes do Instituto, fornecendo informações para a elaboração de textos etnográficos que poderiam dar sustentação para a escrita de uma história nacional. É importante salientar a subordinação da etnografia em relação à historiografia, já que o objetivo do estudo das populações indígenas não foi primariamente o conhecimento de suas culturas, mas fornecer subsídios para a escrita de uma história nacional (KODAMA, 2010, p. 261). Além desse uso, o destaque dado às populações nativas durante o regime imperial esteve ligado aos anseios do governo em dominar e aculturar os índios, de modo que eles pudessem ser força de trabalho. Esse anseio remete às narrativas coloniais de subjugação dos indígenas, ainda que durante o império não se tenha retomado a retórica colonial do uso da força (KODAMA, 2010, p. 262).

O próprio teor dos discursos de letrados e de políticos se distanciava dos meios de extermínio praticados no período colonial pela 'guerra justa', e que ainda eram ecoados em diversos pontos dos sertões no século XIX. Essa tônica contra o uso da força, bem como a importância da 'catequese', ainda que mediada pelo Estado, aparece diversas vezes nos debates do IHGB, refletindo o que se colocava no Regulamento das Missões, o qual instituía a presença do missionário nos assentamentos estabelecidos pelo governo imperial (KODAMA, 2010, p. 262).

Dentro desse clima de criação de uma história nacional, calcada na revalorização de elementos autóctones brasileiros como o indígena e sua história, o IHGB forneceu aos românticos uma vasta gama de materiais e orientações para a formação de uma arte brasileira com características nacionais. O trabalho do Instituto terá influência grande sobre os artistas do século XIX.

2.2.2 O índio no Romantismo do Brasil

O ano de 1836 é considerado na história da literatura brasileira como o ano da inauguração do Romantismo no Brasil, isso devido à publicação de dois textos de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), o livro *Suspiros Poéticos e Saudades* e o artigo na revista Niterói, já comentada acima, *Ensaio sobre a história da literatura do*

Brasil (FRANCHETTI, 2006, p. 113). Especialmente o último foi amplamente influente entre os artistas do século XIX e até mesmo ainda no século XX. O texto de Magalhães apresenta uma história da literatura brasileira dividida em dois períodos: um primeiro marcado pelo mimetismo da literatura estrangeira e um segundo, que têm início em 1808, com a tomada de consciência do Brasil de suas especificidades, principalmente após a independência (FRANCHETTI, 2006, p. 113). Além da divisão da literatura brasileira em dois períodos, o texto apresenta um alto teor antilusitano, o que realça o caráter nacionalista da obra, transferindo a matriz cultural brasileira de Portugal para a França.

Essa mudança parece crucial para a adoção do índio como símbolo nacional, pois a relação histórica dos franceses com os nativos do Brasil vai influenciar a maneira como os brasileiros vão olhar para os seus próprios indígenas. Como comenta Perrone-Moisés (1995), durante o período colonial os franceses estabeleceram melhores relações com as populações nativas do Brasil do que os portugueses e isto foi reconhecido pelos próprios ibéricos, como demonstra sua documentação. Havia duas imagens que retratavam a presença francesa na costa brasileira no período: a imagem dos corsários e a segunda, mais relevante para essa argumentação, a de que os franceses eram tão selvagens quanto os indígenas, pois se aliavam com os nativos inclusive morando nas aldeias, aprendendo a língua e os costumes. Até mesmo a antropofagia, símbolo maior da selvageria indígena para os portugueses, também foi associada aos franceses que se aliavam aos índios no território brasileiro. É importante salientar que o interesse francês pelo indígena tinha uma base comercial, assim como os outros colonizadores, ou seja, não era uma atitude de interesse etnográfico de conhecer e de se aproximar de outra cultura com a intenção de conhecê-la (PERRONE-MOISÉS, 1995, p. 5). Moreira (2010) faz uma relação dessa imagem do “bom francês” com o mito do bom selvagem de Rousseau e de toda uma atitude histórica dos franceses de interesse pelo “outro”:

Fica então, em suma, registrada na história, a imagem mítica de um bom francês, uma espécie de antípoda do ‘bom selvagem’ proposto justamente por um cidadão que viveu na França, Jean-Jacques Rosseau [sic]. Suas ideias viriam reforçar a aparente simpatia dos francófonos pelo “selvagem”, e com a construção de uma filosofia que advogava a superioridade moral e física do selvagem como ser mais próximo da essência primeira do homem, ele conduziria a política [sic], e por consequência a filosofia e as artes para uma admiração pelo selvagem que, mais tarde, ajudaria a fundamentar o interesse pela estética do outro, na procura da *Musique Exotique* na França (MOREIRA, 2010, p. 25).

Parece existir aí um fio condutor que parte do sistema de cooperação comercial entre franceses e nativos brasileiros, passa pela filosofia de Rousseau e pelos escritos de Ferdinand Denis, chegando à formação dos membros do ‘grupo da Niterói’ em Paris, para influenciar o interesse do romantismo brasileiro pelo indígena. No entanto, retornando ao *Ensaio* de Magalhães, se faz necessário destacar um ponto crucial da argumentação de Franchetti (2006, p. 119). Será somente na segunda metade da década de 1850, com o lançamento de *A Confederação dos Tamoios*, que o índio passará a ser o símbolo da independência e da afirmação nacional. Na época da escrita da revista *Niterói*, o índio aparece na obra de Magalhães apenas como atestação da tese de que a natureza brasileira tinha a potencialidade de inspirar os poetas do país a escrever uma literatura com características nacionais. Deste modo, percebe-se que na década de 1830 o indianismo romântico ainda está em processo de elaboração.

Dois autores do romantismo brasileiro podem ser considerados chave para a compreensão das representações do índio no movimento do século XIX, são eles Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) e José de Alencar (1829-1877). As duas principais obras do indianismo de Gonçalves Dias são os poemas épicos *I-Juca Pirama* (1851) e *Os Timbiras* (1857). Sobre a primeira obra Santos (2009) comenta:

[...] pode-se notar que o poema I-Juca Pirama, tomado aqui como referência da poesia indianista gonçalvina, estampa uma visão mais alargada do indígena, prestes a sucumbir enquanto formação tribal, uma vez que fora contaminado pelos males do invasor. Aqui o autor figurativiza o nativo por uma lente panorâmica, que não o particulariza como personagem, mas dá-lhe uma identidade padrão, uniforme. É colorido com as cores de seus costumes e ligado à tradição de sua cultura, nem rebelde nem preso ao colonizador, antes, resultado da ação desse. Não é o mesmo emblema do olhar ocidentalizado, do destemido cavaleiro, reduzido aos padrões da Cavalaria, considerado pela crítica que afinou “o indianismo brasileiro pelo diapasão europeu da romantização das origens nacionais” [...] (SANTOS, 2009, p. 157-158).

A autora argumenta que, diferentemente do que ocorrerá em Alencar, Gonçalves Dias faz prevalecer um tom apocalíptico com relação à representação do índio, enfatizando o processo de extinção da cultura indígena em detrimento da figura heroica análoga ao cavaleiro medieval. Esse processo de dizimação da cultura indígena se dá através da metáfora do ritual do sacrifício do protagonista, último integrante de sua tribo, que simboliza a extinção de todo o seu povo (SANTOS, 2009, p. 158).

A poética do indianismo romântico de José de Alencar, por outro lado, é calcada no tratamento épico da natureza brasileira, principalmente a paisagem da floresta profunda, e do nativo (JOBIM, 2006, p. 200). Este modelo de tratamento de um personagem histórico tem como modelo o medievalismo europeu. Em alguns trechos, os autores do indianismo brasileiro até mesmo explicitam essa correlação com o medievalismo, como o faz José de Alencar em *Ubirajara* ao escrever em uma nota de rodapé uma comparação entre a honra dos cavaleiros e a dos indígenas:

As leis da cavalaria no tempo em que ella floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios á bizzarria dos selvagens brasileiros. Jamais o ponto de honra foi respeitado como entre estes bárbaros, que não eram menos galhardos e nobres do que esses outros bárbaros, godos e árabes, que fundaram a cavalaria [sic] (ALENCAR, 1874, p. 185).

Um dos traços que associam o índio ao cavaleiro medieval é a jornada do herói enquanto guerreiro, como em *Ubirajara*, onde o protagonista inicia a narrativa na condição de caçador e ao longo da obra se transforma em guerreiro, vencendo o rival Pojucã (SANTOS, 2009, p. 179) e depois sendo o único a conseguir utilizar o arco de Itaquê para liderar e unir os dois povos indígenas (Alencar cria com essa união uma metáfora de fundação nacional). Um segundo elemento que associa o personagem Ubirajara ao cavaleiro é a presença de uma dama com a qual possa constituir família, Araci. O modelo medievalista se estende até mesmo a personagens não índios como D. Antônio de *O Guarani*, um representante do arquétipo do senhor feudal que tem o poder absoluto de gerir a sesmaria no interior da colônia tendo a honra e a lealdade como meios de sua sustentação no poder (SANTOS, 2009, p. 192).

Quando protagonista, a personagem indígena feminina despe-se do heroísmo guerreiro associado ao masculino, de modo que seja enfatizado o lado da fertilidade como metáfora de criação de uma nação, como é o caso de Iracema. O mito da origem de um povo é o fator que liga a personagem de Iracema ao de Ubirajara:

[Iracema] É uma figura-matriz em vários sentidos, que se desenha desde a vertente exemplar da personagem feminina romântica, presa aos fascínios de um guerreiro e ao estatuto de sua etnia, ao modelo de mulher forte, frente às atitudes de defesa de seu povo e da maternidade. Esses aspectos desembocam na figura geradora do embrião de uma nacionalidade, que se forma a partir de experiências e de características impressas em seu perfil (SANTOS, 2009, p. 185).

Ao falar de Peri, Volpe (2001, p. 176) chama a atenção para um aspecto do protagonista de *O Guarani* que é compartilhado por Iracema, a identificação do índio com a natureza americana. Para os românticos, o índio que representa os ancestrais do povo brasileiro é o homem natural de Rousseau, aquele que vive totalmente integrado à natureza, que tem uma bondade natural não corrompida pela civilização. Conforme destacado pela autora, as qualidades desse homem estão conectadas aos valores cristãos vigentes na época de Alencar e não a um conhecimento do autor sobre valores das populações indígenas do seu tempo.

O rosto de Pery irradiava com o sentimento de ura gozo imenso, de uma felicidade infinita; meteo as pistolas na cinta de pennas e ergueo a cabeça orgulhoso, como um rei que acabasse de receber a uncção de Deus [sic] (ALENCAR, 1857, p. 103).

A visão do índio associado à natureza é posta em prática em Iracema através da descrição das qualidades de seu personagem como metáforas da natureza, como “a virgem dos lábios de mel”, “talhe de palmeira”, “sorriso doce como favo de jati” etc. No caso de Peri, um episódio exemplar dessa associação é seu domínio da natureza ao planejar o envenenamento da água e do vinho dos aventureiros e o envenenamento de seu próprio corpo com dois frutos, e depois pelo conhecimento do antídoto para salvar a sua vida quando seus planos se alteram (SANTOS, 2009, p. 195).

Os românticos se depararam com a contradição de que, ao passo em que estavam tentando elevar a figura do indígena à condição de protagonista da fundação nacional, as suas fontes literárias, em sua maioria os relatos dos cronistas, costumavam rebaixar os nativos à condição de bárbaros. Essa qualidade não era condizente com o projeto do indianismo romântico, pois denegria a imagem do protagonista do movimento. Isso levou uma série de escritores do século XIX, em especial José de Alencar, a ter uma visão crítica da representação dos indígenas feita pelos cronistas. Em Ubirajara o escritor faz o seguinte comentário:

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviram de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida (ALENCAR, 1958 apud JOBIM, 2006, p. 201).

As estratégias utilizadas pelos românticos para desvencilhar sua representação indígena das narrativas pejorativas dos cronistas passam pela

idealização do índio, artifício explicitado pelo próprio José de Alencar no texto *Como e porque sou romancista* (1893):

No Guarani o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça (ALENCAR, 1977 apud JOBIM, 2006, p. 202-203).

Em *O Guarani* o autor vai associar o personagem indígena a valores como o caráter incorruptível, a generosidade e a nobreza (SANTOS, 2009, p. 191). Alencar procura despir a representação do índio das características de barbárie, brutalidade e primitividade impressas pelos cronistas, mas para isso ele precisou se apoiar em uma outra referência. No entanto, o romancista não procurou em fontes etnográficas mais confiáveis, ainda escassas na época, ou observações das populações indígenas *in loco*, o modelo de revisão para sua representação indianista. O modelo utilizado foi o que ele tinha acesso, a ética e as características de personalidade e cultura europeias, moldadas principalmente a partir do modelo do cavaleiro medieval e da nobreza portuguesa. Entre as características principais dos indígenas românticos, Coutinho (1968, p. 93) destaca a “coragem, fortaleza de ânimo, resistência física, lealdade, amor filial, espírito de vingança”, todas elas associáveis aos heróis cavaleiros da idade média europeia.

Uma das estratégias europeizantes de Alencar em *O Guarani* é utilizar da dicotomia cristão/pagão para transformar o personagem de Peri ao longo da obra. Peri nasce indígena em sua tribo com suas características autóctones, passa pelo batismo conferido por Dom Antônio e se transforma em uma metáfora de Noé no episódio do dilúvio, no qual salva Ceci do afogamento navegando na palmeira. É através da metáfora religiosa que Alencar faz a equalização entre o selvagem e o civilizado, o que permite ao autor justificar a aculturação do personagem indígena elevando-o papel de herói e salvador de Ceci (SANTOS, 2009, p. 198).

Diante do quadro final do enredo, é possível inferir que Peri foi desvestido de sua condição natural de indígena. Gradativamente, foi-lhe retirado o matiz próprio para inserir em seu comportamento nuances que o desviam da figuração de Ubirajara, por exemplo. Visto por esse viés, Alencar não o “despiu” apenas “da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas”, como declarou, mas o despiu também de suas cores originais, ao combinar elementos da tradição europeia aos dos nativos, como o batismo cristão, a relação fraterna com Cecília, dentre outros (SANTOS, 2009, p. 201).

A inspiração de Alencar em modelos estrangeiros preexistentes de literatura foi entendida por parte da crítica de sua época como imitação. Isto conflitava com as

aspirações de originalidade românticas, das quais Alencar compartilhava, o que levou o escritor a se defender das comparações com autores estrangeiros, como em *Como e porque sou romancista*:

Disse alguém, e repete-se por aí de outiva, que o Guarani é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano quanto as várzeas do Ceará com as margens do Delaware (ALENCAR, 1977 apud JOBIM, 2006, p. 203).

Essa aspiração à originalidade se contradiz em certa medida à noção de nacionalismo, já que um projeto de formação de identidade nacional passa pela coletivização de procedimentos artísticos e estéticos.

2.2.3 Indianismo nas artes visuais no século XIX

O indianismo nas artes plásticas brasileiras se manifestou somente na segunda metade do século XIX e foi amplamente influenciado pelo indianismo literário. As obras dos artistas brasileiros frequentemente se basearam nas obras dos escritores românticos, a até mesmo arcadistas e cronistas, que trataram da temática indígena. Entre os principais artistas se destacam Victor Meirelles (1832-1903), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), José Maria Medeiros (1849-1926) e Rodolfo Bernardelli (1852-1931). Sobre os aspectos técnicos das obras dos românticos, Padilha comenta que

As características formais dos românticos da Escola Imperial de Belas Artes deram ênfase à expressividade da luz, ao traço orgânico e as cores vibrantes que enalteciam o sentimento apaixonado de uma estética oposta à precisão e nitidez fria e exemplar do neoclássico. O paradigma da emoção sobre a razão valorizou ainda a beleza da mulher indígena, aspectos religiosos e morais, a bravura e pureza da alma humana (PADILHA, 2004, não paginado).

Pode-se perceber na citação a relação íntima entre os preceitos do romantismo com o indianismo no século XIX também nas artes visuais, assim como aconteceu na literatura. A figura da índia feminina foi uma das principais representações nas artes visuais, expressa nas pinturas a óleo *Moema* (1866) de Victor Meirelles, *Marabá* (1882) de Rodolfo Amoedo, *Iracema* (1884) e *Lindóia* (s/d) de José Maria Medeiros, *Lindóia* (s/d) de Augusto Bracet (1881-?), *Moema* (s/d) de Décio Vilares, além da escultura em bronze *Moema* (1895) de Rodolfo Bernardelli. Assim como na literatura, as representações indígenas nas artes visuais não tinham

como objetivo retratar com autenticidade etnográfica as culturas nativas, elas priorizaram a expressão emocional através dos cânones técnicos acadêmicos utilizando a temática indianista como estratégia para conferir características brasileiras às obras (VOLPE, 2001, p 159).

FIGURA 1 – VITOR MEIRELLES: MOEMA, 1866. ÓLEO SOBRE TELA, 129 X 190 CM.



FONTE: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ([2018])⁵.

A narrativa da decadência e da extinção dos povos indígenas, uma constante em obras do indianismo literário, como em *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães e *I-Juca-Pirama* de Gonçalves Dias, também influenciou os artistas visuais brasileiros. Deste modo, a morte foi uma temática enfatizada principalmente nas pinturas dos artistas plásticos, cujo quadro de Victor Meirelles mostrado na figura acima evidencia. Uma grande parte das obras vai representar personagens da literatura que morreram como consequência do amor, exemplificado por *Moema*, de Victor Meirelles, e *Lindóia*, de José Maria Medeiros, ou então de episódios de guerra, como em *O Último Tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo (PADILHA, 2004, não paginado).

⁵ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Vitor Meirelles**: Moema. São Paulo, [2018]. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/moema>>. Acesso em: set. 2018.

FIGURA 2 – RODOLFO AMOÊDO: O ÚLTIMO TAMOIO, 1883. ÓLEO SOBRE TELA, 180,3 X 261,3 CM.



FONTE: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (2018)⁶.

A interessante análise comparativa de Padilha sobre os dois quadros mostrados acima justifica a longa citação:

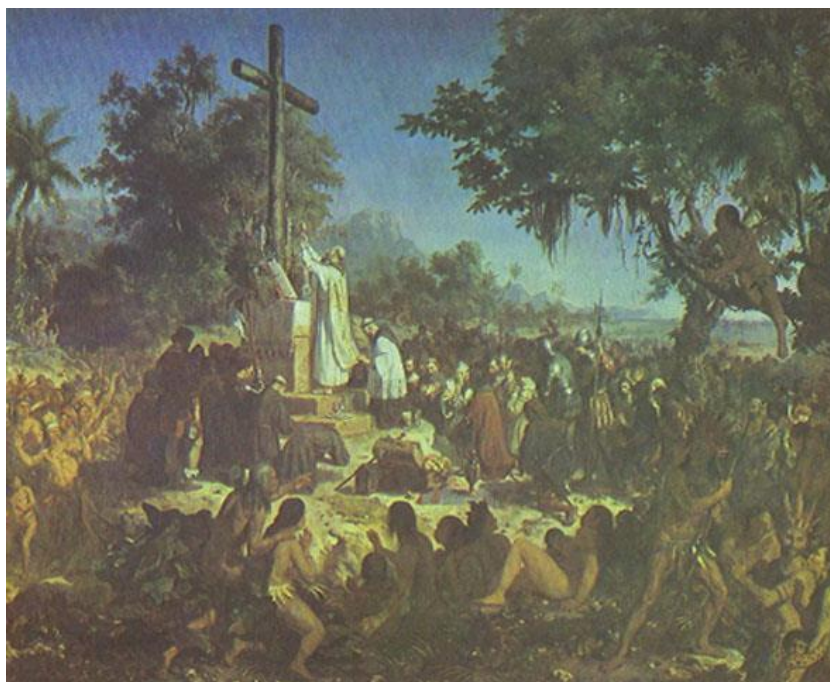
Na concepção formal do quadro [O Último Tamoio], o índio ocupa grande parte da cena, atraindo nosso olhar para o centro da tela. Uma linha diagonal traçada da esquerda para a direita e outra de cima para baixo reforçam aspecto do corpo sendo amparado pelo jesuíta. O cenário da praia, as gaivotas ao longe, o detalhe da tanga desfeita, o sentimento melancólico e a morte aproximam o Último Tamoio do quadro Moema de Victor Meirelles (1862 – 120 x 190 óleo s/ tela). [...] No quadro de Meireles, o corpo inerte de Moema, se destaca do espaço inferior direito e ocupa o centro da tela através de uma linha diagonal que corre da direita para a esquerda e outra linha que avança de baixo para cima, onde a cabeça e os cabelos formam um leque aberto em movimento descendente, ocupando o espaço inferior do quadro. A oposição simétrica que existe entre esta obra e o Último Tamoio é clara na composição dos corpos e outros três elementos aumentam a semelhança e intensidade dramática que existe entre eles: o detalhe da tanga que se desfaz conotando o significado da nudez; a sinuosidade do movimento do corpo que aumenta a sensação de abandono e o cenário da praia que acrescenta à morte a subjetividade do retorno à natureza, à areia, terra, chão. Em ambos os quadros, o modelo foi construído conforme fortes convenções do Romantismo, [...] Porém, a semelhança dos detalhes na obra de Amoedo parece decorrer de uma citação de Meirelles, seu mestre (PADILHA, 2004, não paginado).

A pintura histórica é um outro gênero no qual as convenções indianistas foram exploradas pelos artistas plásticos brasileiros no século XIX. Uma das convenções retratadas é a construção da história da nação através da associação do indígena à

⁶ O ÚLTIMO Tamoio. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1230/o-ultimo-tamoio>. Acesso em: set. 2018.

eventos de caráter fundacional. A chegada dos portugueses ao Brasil é retratada na pintura a óleo *A Primeira Missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles, na qual o pintor cria a cena dos colonizadores ao pé da cruz em posição central da tela e com iluminação privilegiada. Os indígenas são retratados em posições periféricas ao evento central, misturados à natureza exuberante, o que remete à convenção de associação do índio com a natureza comentada anteriormente, e com luminosidade menor. Como no caso de Rodolfo Amoedo, a influência de Victor Meirelles se faz notar também em Pedro Peres (1841-1923), autor de *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879), pintura a óleo que demonstra uma série de procedimentos análogos aos de *A Primeira Missa no Brasil*.

FIGURA 3 – VICTOR MEIRELLES: A PRIMEIRA MISSA NO BRASIL, 1860. ÓLEO SOBRE TELA, 268X356 CM.



FONTE: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (2018)⁷.

⁷ PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: set. 2018.

FIGURA 4 – PEDRO PERES: ELEVAÇÃO DA CRUZ EM PORTO SEGURO, 1879. ÓLEO SOBRE TELA, 200,5 X 276 CM.



FONTE: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (2018)⁸.

Sob o império de D. Pedro II, a monarquia brasileira adotou o indianismo como símbolo do poder imperial através da iconografia, utilizando a temática inclusive em itens de função prática como a moeda, medalhas e roupas (VOLPE, 2001, p. 158). A escultura em terracota de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Alegoria do Império Brasileiro (1872) é talvez a mais representativa desse esforço, aliando a figura do *bon sauvage* à do império através da representação de um índio portando um cocar que lembra uma coroa, um cetro, o brasão e o manto do imperador (PADILHA, 2004, não paginado).

⁸ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Elevação da Cruz em Porto Seguro**. Rio de Janeiro, [2018]. Disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/186-elevacao-da-cruz-em-porto-seguro.html>. Acesso em: set.2018.

FIGURA 5 – FRANCISCO CHAVES PINHEIRO: ALEGORIA AO IMPÉRIO BRASILEIRO, 1872. TERRACOTA.



FONTE: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (2018)⁹.

2.2.4 Indianismo na música do Século XIX

Os ecos do indianismo na música brasileira, assim como nas artes visuais, irão se refletir apenas na segunda metade do século XIX, se efetivando mais precisamente no movimento da Ópera Nacional¹⁰. As primeiras influências nessa direção vieram dos textos dos arcadistas brasileiros, através de adaptações do mito do Caramuru, veiculado no poema de Santa Rita Durão, em dois libretos de ópera, além de um libreto adaptado do poema épico sobre a guerra guaranítica *O Uruguai*. Do primeiro foram adaptados os libretos das óperas *Moema* e *Paraguaçu*, de Francisco Bonifácio de Abreu, e *Moema*, de Miguel Alves Vilela, ambos criados para o concurso promovido pelo diretor do Teatro Lírico Fluminense no começo da década de 1850. Nesta mesma ocasião foi submetido o libreto de *Lindóia*, de Ernesto Ferreira França, inspirado na obra de Basílio da Gama. Os três libretos foram submetidos à censura no Conservatório Dramático, como mandava a lei para

⁹ ÍNDIO, Figura Alegórica do Império Brasileiro. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25014/indio-figura-alegorica-do-imperio-brasileiro>. Acesso em: set. 2018.

¹⁰ Para um estudo bastante detalhado do histórico e da atuação da Ópera Nacional veja Heller-Lopes (2011).

todos os textos a serem executados nos teatros, onde o responsável Francisco Manuel da Silva recomendou que o segundo libreto supracitado, *Moema* de Vilela, tivesse preferência para ser montado. Contudo, apenas *Moema e Paraguaçu* de Abreu seria musicado, algum tempo depois, para ser apresentado pela Ópera Nacional (VOLPE, 2001, p. 161-163).

Aproveitando o gosto, e o apoio oficial, de D. Pedro II pela ópera (BÉHAGUE, 2018, não paginado) e aliado ao clima de nacionalismo no Brasil, o imigrante espanhol José Amat propõe a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, projeto que se concretiza no ano de 1857. No artigo 1º do estatuto da Academia constava que entre seus objetivos estavam a preparação de artistas melodramáticos, apresentações de canto em língua nacional, tanto de obras brasileiras quanto estrangeiras traduzidas para o português, e a apresentação de pelo menos uma ópera brasileira por ano (GUÉRIOS, 2009, p. 103). O programa de nacionalização da ópera colocado em prática com a criação da instituição atendia, além da urgência na criação de uma identidade nacional para a música brasileira, aos interesses da elite em elevar os padrões culturais trazendo progresso e civilização (HELER-LOPES, 2011, p. 245).

A atuação da Ópera Nacional iria seguir estas diretrizes ao promover o uso de temáticas nacionais e da língua portuguesa entre os compositores, incentivando a composição de óperas em português e a tradução de óperas estrangeiras. O uso da língua nacional não foi uma novidade da Ópera Nacional, afinal compositores como o padre José Maurício já haviam composto modinhas em língua portuguesa, a diferença é que agora seu uso implicava numa postura nacionalista de construção de identidade da música brasileira. Essa movimentação estimulou, no meio musical, o debate sobre questões como as diferenças entre o português falado no Brasil e o em Portugal, o uso do português ao invés do italiano, a reavaliação da relação política e cultural com Portugal, além da discussão sobre a supremacia cultural da ópera italiana (VOLPE, 2001, p. 160).

É sob os auspícios da Ópera Nacional que ocorre a estreia do que é considerada a primeira obra musical indianista brasileira, a ópera *Moema e Paraguassú* ([1861?]), do compositor italiano radicado no Brasil, Sangiorgi, em julho de 1861. Luiz Heitor Correia de Azevedo (1938 apud HELLER-LOPES, 2011, p. 235) afirma que o poema dessa ópera, provavelmente se referindo ao libreto, é de Francisco Bonifácio de Abreu (1819-1887), baseado no já comentado poema

Caramuru, de Santa Rita Durão. Este libreto existiria pelo menos desde 1852, quando foi referenciado pelo diretor do Theatro Provisório em um relatório ao imperador, o que demonstra que a ideia de fazer uma ópera com esse tema já era um projeto quase uma década antes da estreia em 1861 (HELLER-LOPES, 2011, p. 236).

Uma crítica do concerto de estreia publicada poucos dias após a apresentação demonstra um certo desapontamento com relação à música: “o grande numero [sic] de espectadores que enchia o teatro [sic] esperava talvez mais originalidade na música, tratando-se de assunto ainda tão pouco explorado na cena lírica” (HELLER-LOPES, 2011, p. 239). Essa observação se deve ao fato de que, como foi a tônica durante todo o século XIX, a novidade temática trazida pelo libreto e pela língua não teve repercussão na música (GUÉRIOS, 2009, p. 103), pois as representações musicais dos indígenas se limitaram às técnicas canônicas da música europeia¹¹. A música indígena, ainda bastante inacessível aos compositores pela falta de transcrições e pela inexistência da gravação, não teve impacto na técnica composicional. Essa tendência está em sintonia com as representações românticas do indígena tanto na literatura quanto nas artes visuais, que não estavam interessadas na autenticidade etnográfica da representação dos nativos.

A primeira obra musical indianista a alcançar grande sucesso com o público brasileiro foi a ópera *O Guarani* (1870), do compositor paulista Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Como o nome sugere, a conhecida obra é uma adaptação do romance homônimo de José de Alencar, com libreto de Antônio Scalvini e Carlos d’Omerville (APPLEBY, 1983, p. 47). A peça foi composta em Milão no período em que Carlos Gomes estava estudando na Itália, estreada no teatro alla Scala em 1870 e tocada pela primeira vez no Brasil no mesmo ano. Como analisa Volpe (2001, p. 173-187) a simplificação do romance de Alencar proposta no libreto mantém a ideologia indianista do livro, mas impacta na transmissão da narrativa do mito da fundação nacional.

Na época de Alencar, a versão do mito de fundação nacional aceita, utilizada oficialmente pelo Segundo Império, era a da incorporação do *bon sauvage* indígena na ética civilizada e religiosa da nobreza colonial. No romance *O Guarani*, o autor

¹¹ É necessário enfatizar que essas considerações são baseadas em depoimentos e em comparação com outras obras conhecidas da época, pois a partitura da ópera de Sangiorgi é considerada perdida (HELLER-LOPES, 2011, p. 242).

utiliza uma série de estratégias para criar o passado mítico, entre elas a formação de um tempo mítico localizado num passado distante (o início do século XVII) e dissociado de eventos históricos marcantes, de um local idealizado intocado pelos homens que simboliza a pureza do território, e do casal mítico (Peri e Ceci) que representa os formadores originais do povo brasileiro (VOLPE, 2001, p. 174). Algumas alterações do libreto, principalmente na caracterização dos personagens, perturbaram o poder de mitificação da história, como por exemplo a ausência do episódio do dilúvio, que desfaz a analogia com o mito da arca de Noé, e a morte accidental da índia Aimoré pelas mãos de um desconhecido ao invés de D. Diogo, como era no original, que justificava o ataque dos Aimorés ao castelo, simbolizando o arquétipo do indígena selvagem contra a nobreza do colonizador¹² (VOLPE, 2001, p. 175).

Em algumas passagens da ópera, Carlos Gomes utiliza convenções da música europeia para representar certos aspectos dos personagens. Na abertura, por exemplo, o compositor se vale do ritmo pontuado, historicamente associado a significados como imponência e poder desde o século XVII com a *ouverture française*, para, em coerência com os esforços do indianismo literário, associar o protagonista indígena Peri a características como “nobreza, heroísmo e bravura” (NOGUEIRA, 2006, p. 151). Apesar do libreto se ater às convenções literárias do indianismo, é em *O Guarani* que se pode falar das primeiras tentativas na música brasileira de representar o indianismo musicalmente.

Embora Gomes não fosse o primeiro compositor a escrever uma ópera indianista, ele foi o primeiro a procurar a expressão musical dos preceitos nacionalistas do Indianismo. [...] Gomes procurou fórmulas musicais que pudessem incorporar a ênfase do indianismo na paisagem e a identificação do índio com a natureza como convenção. O contexto dramático estabelece a associação entre o índio e sua natureza circundante através da música apresentando as fórmulas musicais descritivas particulares (murmúrios da floresta) pela primeira vez na ópera apenas quando Peri está sozinho na selva (VOLPE, 2001, p. 242, tradução nossa).

No momento do roteiro mencionado na citação acima, Gomes associa musicalmente o personagem de Peri à natureza através de uma fórmula musical de murmúrios da floresta bastante atrelada à música europeia, sem referências à natureza brasileira, como mostra o exemplo abaixo:

¹² Para uma análise mais detida da relação entre o romance e o libreto veja Volpe (2001, p. 171-187).

FIGURA 6 – ABERTURA DO SEGUNDO ATO DA ÓPERA O GUARANI (1870)



FONTE: VOLPE (2001, p. 244).

É somente com o aquecimento dos debates artísticos sobre a questão da importância da paisagem para a formação da arte brasileira, especialmente nas artes visuais, que se intensificou na década de 1880, que Gomes irá evocar elementos da natureza nacional como os pássaros brasileiros e o nascer do sol, mais precisamente em sua ópera *Lo Schiavo* (1889). É importante lembrar a temática de *Lo Schiavo* é indígena, e nesta obra Carlos Gomes apresenta modelos musicais de associação do índio com a natureza que coadunam com as representações criadas em *O Guarani*.

Musicalmente, nesta ópera como em *Il Guarany*, Carlos Gomes inventa – pois não há autenticidade ou pesquisa no que faz – uma “música que designa os índios”, caracterizada, entre outras coisas, por ritmos repetitivos e insistentes: designa-os, isto é, “para europeu ver”, como figuras exóticas (CARDOSO, 2006, p. 130).

Este tratamento musical da convenção literária de associação do índio com a natureza se tornará um modelo para outros compositores brasileiros, como Francisco Braga e Villa-Lobos (VOLPE, 2001, p. 246).

Em *O Guarani* o personagem de Peri é retratado com as características típicas do *bon sauvage* de Rousseau, “forte, livre como o vento, fiel e correto em suas ações” (SCHWARCZ, 1998, p. 215). A nobreza do indígena Peri é contraposta, no romance e no libreto, à brutalidade e à barbárie dos Aimorés. Paralelamente, as convenções da música europeia se estendem também para a representação do mito do índio selvagem, associado na ópera *O Guarani* aos índios Aimoré:

A mitificação etnocêntrica do "primitivo" é flagrante na abordagem "exotista" da música que representa o índio, utilizando fórmulas tradicionais de "música turca" ao retratar as danças rituais dos Aimoré. A imitação inicia com um padrão musical baseado em repetição rítmico-melódica (e com notas acentuadas) seguida de movimento melódico descendente de notas acentuadas curtas em uníssono [...]. A melodia do "passo selvagem" baseia-se no uso repetitivo de *acacchiaturs* em notas acentuadas em *staccato* seguido de uma inflexão ornamental de notas vizinhas em sextinas, com um acompanhamento harmônico estático baseado na repetição acentuada em *staccato* da tríade sem a terça e no deslocamento da acentuação métrica para a parte fraca do pulso através da acentuação do acorde dissonante que contém os intervalos de quinta aumentada e segunda maior [...]. A grande marcha também usa padrões musicais baseados em repetições, harmonia estática e inflexões acentuadas em *staccato* para retratar o exótico primitivo [...]. Portanto, esses números de ballet mostram os padrões básicos das representações musicais dos exóticos: a imitação é representada por "peças começando em valores longos que vão ficando mais rápidos", o passo selvagem faz uso de figuras repetidas de ornamentos curtos e de instrumentos de percussão, como o triângulo ou os pratos; Todos os três excertos fazem uso extensivo de notas repetidas, seja na melodia ou no acompanhamento; o passo selvagem e a grande marcha usam a métrica de 2/4; e todos os três trechos dão "preferência pela simplicidade harmônica e brilho" ou textura em uníssono¹³ (VOLPE, 2001, p. 179-180).

O indianismo não foi um movimento unânime ao longo do século XIX, mas conseguiu ganhar popularidade e se estabelecer como principal veículo de promoção da nacionalidade nas artes brasileiras (JOBIM, 2006). No entanto, nas duas últimas décadas daquele século houve um movimento de crítica ao indianismo romântico, sobretudo no campo literário, questionando a figura do índio como representante da nacionalidade brasileira e dividindo as opiniões sobre o tema. Entre os principais detratores se destaca Silvio Romero (1851-1914), que propunha que o indianismo não poderia representar a identidade nacional pois isso contradizia as pesquisas etnográficas da época, as quais apontavam uma participação muito maior das populações negras e europeias para a formação do povo brasileiro (VOLPE, 2001, p. 165). A teoria de Romero a miscigenação como realidade racial

¹³ Veja os exemplos musicais em Volpe (2001, p. 180-181).

brasileira (SCHWARCZ, 1993, p. 154), ideia que se estabeleceu como tônica do discurso de identidade nacional até os dias de hoje, tendo o indígena como elemento secundário. Outros argumentos contra o indianismo foram sugeridos por Araripe Júnior (1848-1911), que considerava o *sertanismo* e o regionalismo mais importantes para a nacionalização literária, e por Melo Moraes (1844-1919), cujo argumento era o da falsidade do indianismo na representação da vida indígena (VOLPE, 2001, p. 166).

Outros autores continuaram a defesa do indianismo, como Capistrano de Abreu (1853-1927), que, apoiado na visão cientificista-positivista, discorda de Silvio Romero argumentado que a adaptação das populações nativas para a vida na natureza tropical era o diferencial que validava o índio como singularidade da cultura nacional (VOLPE, 2001, p. 165). No entanto, no final do século XIX o indianismo acabou perdendo força como protagonista da nacionalização da literatura brasileira em detrimento de outras vertentes paralelas.

Com o declínio do romantismo, ante as mudanças ocorridas nos diversos setores sociais, o índio deixou de ocupar o espaço prioritário na literatura. Assim, aliados à quebra do ritmo nacional de desenvolvimento, os núcleos temáticos emergiram dos conflitos históricos e a produção voltou-se ao elemento negro, como em Castro Alves, ou evadiu-se em diferentes pontos, tal como o aspecto egótico presente em Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo (SANTOS, 2009, p. 26).

Na música, que acabara de admitir a temática indígena, ainda na década de 1890 uma série de obras indianistas continuaram sendo produzidas, além de inúmeras apresentações das óperas de Carlos Gomes *O Guarani* e *Lo Schiavo*. O compositor, que já havia recebido do Visconde de Taunay (1843-1899) nos anos 1880 uma versão literária de *Moema* para musicar, mas que acabara não sendo finalizada, recebeu no final de sua vida uma versão de *Jupyrá* (1890-99), posteriormente repassada para Francisco Braga devido ao seu estado de saúde (VOLPE, 2001, p. 168). Entre as óperas compostas na década de 1890 estão *Moema* (1891) e *Jacy* (s/d), de Assis Pacheco, *Moema* (1895?), de Delgado de Carvalho, *Iara* (1895), de Gama Malcher, *Uíaras* (1895), de Alberto Nepomuceno, e *Jupyrá* (1899), de Francisco Braga. Este último também compôs um poema sinfônico, intitulado *Marabá* (1897) (VOLPE, 2001, p. 169). Nepomuceno também traz a temática indianista em uma peça para orquestra intitulada *Porangaba* (1888), atualmente extraviada, cujo segundo movimento intitula-se *Dança dos Índios*, e,

através da alusão à natureza, na *Série Brasileira* (1891), especialmente no primeiro movimento chamado *Alvorada na Serra*.

Apesar da continuidade na utilização da temática indígena em suas composições, as fontes dos compositores brasileiros continuaram sendo exclusivamente literárias, perpetuando os mitos das obras literárias dos arcadistas, no caso de *Moema*, ou dos escritores românticos, como *O Guarani* e *Jupyrá*. No indianismo do romantismo brasileiro, a música indígena não chegou até as partituras dos compositores. A inspiração nas lendas e nas músicas da cosmogonia indígena vão ser um interesse somente no século XX.

3 MODERNISMO, INDIANISMO E VILLA-LOBOS

A questão das influências recebidas por Villa-Lobos e suas associações estético-artísticas foi durante algum tempo um assunto problemático na literatura sobre o compositor. Grande parte deste problema é derivado de suas próprias colocações e das suas reações quando se tocava no assunto de sua originalidade:

A questão é que Villa-Lobos constantemente negava que qualquer outro compositor o tivesse influenciado. Em uma frase dita a Mariz (1949:39) e que seria amplamente reproduzida na obra a seu respeito, afirmava: "logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora". Na verdade, poucas coisas o irritavam mais do que ouvir que tinha sido influenciado por outro compositor (GUÉRIOS, 2009, p. 170).

Neste capítulo procuro discutir o contexto no qual se deu a ascensão do indianismo na carreira de Villa-Lobos e suas características gerais. Dentro de um contexto de crescente nacionalismo após a proclamação da república em 1889, é imprescindível analisar os nexos internacionais da formação da identidade musical brasileira, da qual o indianismo é certamente um dos fatores de maior destaque. Entre estes nexos está o desenvolvimento internacional do modernismo, principalmente em seu viés primitivista, que contribuiu para que os artistas brasileiros buscassem nas populações nativas do seu país as fontes de renovação estética da sua arte. Além disso, discuto também as questões internas que contribuíram para a recuperação da representação do índio enquanto elemento de identidade nacional.

3.1 INTERESSE EUROPEU PELAS CULTURAS PRIMITIVAS E A MODERNIDADE

Um dos aspectos que marcam o advento da modernidade na música é a quebra com os padrões da tonalidade funcional da prática comum, assim como o impacto desse evento em outros elementos musicais como a forma e o ritmo (MORGAN, 1991, p.1). A busca pela renovação da linguagem musical trazida pela modernidade tem impacto direto na ascensão do indianismo como temática composicional. Foram dois os principais caminhos seguidos pelos compositores a partir do final do século XIX em direção à quebra com a tonalidade e à modernidade: o primeiro foi desenvolvido a partir de Richard Wagner e o segundo protagonizado por Claude Debussy (LAGO, 2010, p. 19-20).

O primeiro caminho explorou uma progressiva ênfase no cromatismo, que, apesar de não abdicar da tonalidade, no caso de Wagner, obscureceu o estabelecimento de um centro tonal que passou a ser cada vez mais definido por cadências deceptivas e outros dispositivos de implicação da tonalidade. Esse caminho, que passa pelo romantismo tardio de Richard Strauss e Gustav Mahler, vai desembocar no idioma expressionista e atonal do círculo vienense de Schoenberg, conhecido como Segunda Escola de Viena, culminando nas obras atonais livres a partir de 1909 e no desenvolvimento do dodecafonismo na década de 1920 (ANTOKOLETZ, 1992, p. 8).

O segundo caminho citado, e que mais nos interessa aqui, já que foi o mais determinante para a carreira de Villa-Lobos, é o percorrido por Debussy, influenciado pelo recente interesse dos compositores nacionalistas pelas tradições folclóricas de seus países e pela valorização das tradições exóticas, impulsionada pelas Exposições Universais. A ascensão dos nacionalismos na Europa foi um fator significativo para a ruptura com os padrões da tonalidade operada pela música francesa. Os compositores de países periféricos da Europa, ainda no século XIX, vão encontrar um caminho diferente da música germânica para criar novas formas de organização das alturas em suas composições. Eles vão se voltar para as tradições folclóricas de seus países em busca de relações modais que seriam exploradas dentro de suas práticas de composição. Especialmente influente para a música francesa foi a música russa, protagonizada pelo “Grupo dos Cinco” (LAGO, 2010, p. 40). Além das relações de alturas, compositores como Mussorgsky exploraram as propriedades rítmicas das músicas folclóricas, criando uma estrutura fraseológica mais livre que contrastava com a tradição clássica europeia (MORGAN, 1991, p. 6).

As Exposições Universais, por sua vez, têm papel central como impulsionadoras do contato com as culturas exóticas. Elas são eventos que ocorrem periodicamente em diferentes locais do planeta e tiveram início em 1851, na cidade de Londres, sendo consideradas um marco do advento da modernidade e do progresso industrial. As primeiras exposições se configuraram como uma vitrine para a reunião e demonstração da riqueza artística, econômica e cultural espalhada pelas diversas colônias e países periféricos em um só lugar, permitindo assim que uma parcela da população das grandes cidades do ocidente pudesse ter contato com diversas culturas externas.

Um monumento simbólico das exposições universais é a Torre Eiffel, construída como arco de entrada para a exposição de 1889 na capital francesa (SANTOS, 2013, p. 3). Esta exposição, por sinal, é talvez a mais influente para a produção artística e musical. Nela foram expostas tradições de diversos países asiáticos e africanos, como Taiti, Indonésia, Senegal e Argélia. Entre os artistas que se motivaram a descobrir as práticas desses povos consideradas exóticas estava Paul Gauguin, que faz uma viagem para o Taiti em 1891 para conhecer as práticas artísticas daquele povo. O contato, já bastante conhecido na historiografia da música, de Debussy com a música do gamelão javanês ocorreu também nesse evento, assim como a sua audição de dois concertos de música russa dirigidos por Rimsky-Korsakov (GORGE, 2000, p. 26). O impacto desse contato de Debussy com a música exótica está associado aos caminhos tomados pelo compositor para se desvincular da estética wagneriana:

O compositor francês foi inspirado por essas tradições ao reconhecer implicitamente a aparente liberdade de formas e compassos, bem como a novidade de acordes e escalas que contrastavam com a estética da música wagneriana. É também a partir deste ano de 1889 que as sonoridades metálicas e percussivas se tornaram cada vez mais pesquisadas pelos compositores (GORGE, 2000, p. 27).

Como constata Lago (2010, p. 43), o interesse pelo exótico na música europeia antecede bastante a carreira de Debussy, com exemplos encontrados desde as marchas turcas de Mozart e Beethoven até a ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet. A estes exemplos pode-se adicionar ainda outros, como a ópera *Aída* (1871) de Giuseppe Verdi. A novidade trazida por Debussy, influenciada pela música russa do “Grupo dos Cinco”, é que a música exótica, além de tema programático e caracterização pitoresca, serviria como fonte de possibilidades para a renovação da linguagem musical através do uso de suas escalas, liberdade formal, fraseológica e rítmica e novas possibilidades de timbre.

A diversidade de culturas apresentada pelas Exposições Universais, com suas mostras de arte africana, indígena, francesa, entre outras, trazia subjacente um discurso evolucionista, transformado as feiras em grandes espetáculos da evolução humana. A estrutura do evento mostrava diferentes culturas de forma catalogada e categorizada, sendo que a cultura do ocidente representava o que havia de mais evoluído em matéria de civilização enquanto as culturas indígenas representavam “o passado da humanidade” (SCHWARCZ, 1998, p. 574).

Dom Pedro II é reconhecido pela historiografia como um incentivador da inserção do Brasil no concerto das nações por sua face civilizada e cosmopolita em detrimento da produção agrária. De fato, o Brasil, sob seu governo, começou a participar das Exposições Universais a partir de 1862, no entanto era comumente reconhecido não por ser um país de ponta no desenvolvimento tecnológico, mas por conta de seus recursos naturais.

O Brasil, por exemplo, por mais que tentasse apresentar suas invenções, foi sempre reconhecido “pela floresta”. Mas pensemos um pouco mais sobre o caráter da presença brasileira nessas exposições. Para o Império, o papel delas era quase estratégico. Lá mostraríamos, além de nossas particularidades nacionais — o indígena, a mata, os produtos agrícolas —, nossa face mais civilizada (SCHWARCZ, 1998, p. 580).

As participações do Brasil nessas exposições tinham um claro objetivo de mudar essa visão sobre o país, mudando o foco da natureza para a civilização. No entanto, apesar dos esforços do imperador, o papel que recaía sobre o país continuou sendo o de país rural de natureza exuberante, com foco na boa índole do seu povo e na convivência dos brancos e dos indígenas. Inclusive, ambas as etnias tinham uma representação equivalente de suas produções no pavilhão brasileiro das exposições universais (SCHWARCZ, 1998, p. 584). Na exposição de 1889, em Paris, por exemplo, havia um espaço no estande brasileiro denominado “*palais de l’Amazonie*” dedicado aos indígenas da ilha de Marajó, mostrando sua história, objetos e produções e que foi um dos principais objetos de comentários da crítica e do público. É possível concluir que o Brasil era, portanto, uma das possíveis alteridades a serem exploradas pelo exotismo francês.

3.2 PROGRESSO CIENTÍFICO E O ESTUDO DO INDÍGENA BRASILEIRO

Grande parte do material produzido para e exposto nas Exposições Universais, principalmente o material etnológico, é decorrente dos avanços no estudo e no interesse pelos povos considerados primitivos. Os progressos tecnológicos foram acompanhados de um paralelo progresso na pesquisa científica, incluindo-se aí as pesquisas etnográficas. O século XIX marca o início do estudo das populações indígenas com base na metodologia científica, ainda que de maneira incipiente. Como vimos no capítulo anterior, os relatos dos cronistas que viajaram pelo Brasil durante o período colonial eram registros de suas observações diretas e espontâneas dos nativos, ainda sem uma metodologia baseada em critérios

científicos, haja vista que as ciências sociais ainda não haviam surgido. As pesquisas metodologicamente mais estruturadas iriam começar em meados do século XIX, principalmente com a atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Esses profissionais não tinham ainda uma formação antropológica, eram jornalistas, escritores, médicos, engenheiros, que possuíam em geral um conhecimento autodidata na pesquisa etnológica.

Esses pesquisadores, quase todos autodidatas em Antropologia, a par de seus levantamentos a respeito de índios, negros, sertanejos, mostravam na maior parte dos casos um certo interesse no destino das populações que estudavam e seu lugar na formação do povo brasileiro, cujo futuro era objeto de suas preocupações. Boa parte desses autores vivem um conflito entre a simpatia que devotavam às minorias que estudavam e a situação de inferioridade em que as colocavam na hierarquia biológica que supunham existir (MELATTI, 2007, p. 5).

Entre as ideias que balizavam esses trabalhos estão o determinismo geográfico, segundo o qual o ambiente natural de um país poderia determinar seu estágio de evolução atual e potencial, e o determinismo racial, cujo princípio era o de que o estágio de evolução de uma nação seria determinado pela superioridade racial de seu povo (VOLPE, 2001, p. 15). Dentre os principais defensores do determinismo racial está Sílvio Romero (1851-1914), folclorista que publicou volumes de cantos e contos populares além de um estudo crítico intitulado *Etnografia Brasileira* (1888).

Com a proclamação da república e a relativa estabilidade política que se construiu no período, as discussões sobre a identidade nacional passam a ter a questão da 'raça' como ponto central do debate. Os estudos sobre a imigração, a miscigenação, a herança das populações europeia, africana e indígena, assim como as questões supracitadas de determinismo racial e geográfico, passam a ter um novo fôlego entre os intelectuais brasileiros (SOUZA, 2012, p. 646). Especialmente interessante para esta tese é a obra de Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), intelectual formado no campo das ciências naturais e especializado em antropologia física. Entre suas principais produções está o seu livro *Rondônia: Anthropologia-Ethnographia* (1917), um marco da antropologia brasileira, que traz um estudo da vasta documentação reunida pelo intelectual em sua expedição de estudos no norte do Brasil realizada em 1912. O livro, publicado cinco anos após a expedição do autor à região da Serra do Norte em Mato Grosso, se apresenta como um diário de campo sobre a expedição, cuja preocupação era descrever a realidade das populações visitadas, principalmente as etnias indígenas Parecis e Nambiquaras, da

maneira mais objetiva possível (SOUZA, 2011, p. 98). Desta mesma expedição Roquette-Pinto trouxe as gravações de fonógrafo de tribos indígenas, as quais foram escutadas por Villa-Lobos durante a década de 1920 e que serão comentadas mais adiante.

Munido do cientificismo positivista da escola alemã de antropologia física de seu tempo, Roquette-Pinto tem sua produção antropológica fundamentada na classificação dos ‘tipos antropológicos’ da população brasileira. Em seu texto *Nota sobre os typos antropológicos do Brasil* (1929), o autor classifica, de acordo com critérios baseados principalmente na biometria, o povo brasileiro em quatro principais grupos, em ordem de representatividade numérica no país: Leucodermos, o ‘tipo branco’; Phaiodermos, do ‘cruzamento’ entre brancos e negros; Melanodermos, o ‘tipo negro’; e os Xantodermos, do ‘cruzamento’ entre brancos e índios (SOUZA, 2012, p. 655). É sintomática a ausência das populações indígenas de sua classificação. Segundo Souza,

Apesar de Roquette-Pinto não justificar, a exclusão dos indígenas em sua classificação antropológica deve-se, possivelmente, ao fato de não terem sido considerados como brasileiros, uma vez que não estariam integrados à ‘civilização’, não reconheciam os símbolos nacionais e nem mesmo falavam a língua portuguesa, como destacou em seu “Rondônia: anthropologia-ethnographia” (SOUZA, 2012, p. 655).

Para o antropólogo, além de numericamente “insignificantes”, os índios, por não se integrarem à sociedade nacional, não poderiam ser considerados um “tipo antropológico” da população brasileira. Além disso, Roquette-Pinto considerava que essa população ainda não havia passado por todos os estágios da evolução humana, o que os diferenciava das demais etnias brasileiras. Segundo suas próprias palavras:

Os índios [sic] da Serra do Norte, no Estado de Mato-Grosso, representam talvez, neste momento, a mais interessante população selvagem do mundo. Vivem, ainda hoje, em estado de acentuada [sic] inferioridade. Foram surpreendidos [sic] em plena idade lithica [sic]; e assim uma civilização fóssil [sic] foi encontrada no coração da America [sic] do Sul (ROQUETTE-PINTO, 1917, p. XII).

Essa “pureza” do selvagem não miscigenado conflitava com o principal interesse de Roquette-Pinto, e que foi uma tendência que se acentuou na década de 1920 entre os intelectuais brasileiros, de investigar a contribuição dos povos mestiços, principalmente do ‘cruzamento’ entre brancos e negros, para a formação da nacionalidade (SOUZA, 2012, p. 657). Desta forma, em sua obra, o antropólogo

se distancia dos povos estudados por meio de uma dialética que opõe o etnógrafo e o etnografado, mas também o situa em relação de hierarquia ao se colocar como civilizado contra o primitivo, e ainda de pertencimento ao discurso de nação ao opor o brasileiro e o indígena.

Apesar disso, a antropologia praticada por Roquette-Pinto pode ser situada em uma geração intermediária entre os viajantes e naturalistas do século XIX, inclusos aí os estudos patrocinados pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e a antropologia inaugurada por Malinowski na década de 1920 (SOUZA, 2011, p. 104). O antropólogo brasileiro não chega a fazer uma observação participante de longa duração nos moldes de Malinowski, mas vai além da descrição das características linguísticas e raciais e catalogação da cultura material que foi o foco de preocupação dos viajantes do século XIX. É possível identificar em *Rondônia* um esforço por parte de Roquette-Pinto em observar e descrever os costumes e a experiência humana das sociedades visitadas. A obra de Roquette-Pinto será um dos pilares do desenvolvimento do indianismo de Villa-Lobos, que consultou o material do pesquisador no Museu Nacional durante a década de 1920 e utilizou algumas das melodias transcritas e gravadas em cilindros de cera em suas obras.

O desenvolvimento na pesquisa etnológica brasileira trazido por Roquette-Pinto, que foi provavelmente o primeiro brasileiro a fazer gravações de música indígena (WAIZBORT, 2017, p. 22), teve influência na abordagem do primitivo na arte brasileira que se fez posteriormente. O paralelo entre o desenvolvimento científico e o artístico é uma característica marcante da arte moderna, especialmente no período em torno da virada do século XIX para o XX:

A mudança que ocorre no momento da transição da industrialização do século XIX para o questionamento de ideologias no século XX é caracterizada por coincidências entre as abordagens artísticas e as pesquisas científicas e antropológicas. No plano criativo, este encontro foi traduzido em termos de influência ou em termos de afinidade. Além disso, as obras de arte extra europeias desempenharam um papel determinante em relação à criação (GORGE, 2000, p. 13).

O desenvolvimento da pesquisa para o progresso da arte será uma bandeira defendida pelos modernistas brasileiros nos anos 1920, principalmente por Mário de Andrade. Contudo, essa maneira de pesquisar assume um viés nacionalista, já que o objetivo principal, como veremos adiante, seria o de descobrir no povo brasileiro a verdadeira brasilidade que poderia ser explorada pelos artistas eruditos.

3.3 PRIMITIVISMO NO MODERNISMO BRASILEIRO

A definição do que foi o modernismo no Brasil não é um ponto pacífico na historiografia sobre o assunto. Uma parte da visão sobre o movimento foi influenciada pelos próprios modernistas brasileiros da Semana de 22, que acabaram participando como agentes na produção da história sobre o seu movimento e minimizando os impulsos modernos de seus antecessores. O panorama intelectual brasileiro, no período da virada do século XIX para o XX, foi comumente descrito por bastante tempo com categoriais como “pré-modernismo” ou “antecedentes” do modernismo (VELLOSO, 2010, p. 22). Os modernistas, como Mário de Andrade, produziram uma visão teleológica do processo de elaboração da nacionalidade artística, colocando nomes como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno como precursores do que seria a verdadeira arte nacional inaugurada nos anos 1920 (GUÉRIOS, 2009, p. 116). Essa visão foi incorporada por parte da historiografia posterior, que colocou a geração que antecedeu o grupo da Semana de 22 como pré-modernista, de modo que estes teriam aberto as portas para que se pudesse efetivar um verdadeiro modernismo no Brasil.

Essa visão é contestada por outros autores, que veem na geração do final do século XIX e começo do século XX os primeiros impulsos do modernismo brasileiro, paralelamente ao desenvolvimento do movimento no exterior. Como destaca Velloso (2010, p. 26), inclusive, o modernismo brasileiro do início do século XX não se restringia ao eixo Rio-São Paulo, contando com polos de discussão em diversos estados brasileiros. Dentro desta visão, o início do modernismo no Brasil estaria relacionado com a influência francesa e a cultura francófila que se praticava no país. Como demonstra Volpe (2001, p. 74-76), os modelos culturais franceses eram vistos como o padrão de civilização a serem imitados, assim como eram simbólicos do movimento republicano em oposição à monarquia no final do século XIX. Os concertos populares de Carlos de Mesquita, organizados entre 1887 e 1902, introduziram o repertório de música sinfônica francesa no Rio de Janeiro com obras de compositores do romantismo tardio como Massenet, Frank e Saint-Saëns (VOLPE, 2001, p. 60). Além de Mesquita, outros agentes como imigrantes e compositores brasileiros que voltavam de estudos na Europa contribuíram para a expansão de concertos populares na capital federal durante esse período, que

serviram entre outras coisas para renovar o repertório musical europeu que era tocado na cidade (VOLPE, 2001, p. 63).

É através dessa lente francófila que dominava o gosto carioca que o repertório wagneriano e a "música do futuro" foram introduzidas no Brasil. Os compositores brasileiros que produziram e propagaram o drama wagneriano e a música programática idealizada por Liszt conheceram e estudaram esse repertório em centros europeus francófonos, como Paris e Bruxelas (VOLPE, 2001, p. 77). Com a Proclamação da República esse repertório seria associado à noção de progresso e civilização, assim como à desvinculação ao regime monárquico musicalmente representado pela ópera italiana. Como afirma Guérios (2009, p. 108) "Wagner, Saint-Saëns, Miguéz e a República eram a modernidade que vinha substituir Verdi, o conservatório e o imperador". Em 1893, dentro da perspectiva de renovação e progresso, um grupo de intelectuais e artistas cria o Centro Artístico, uma associação dirigida por Leopoldo Miguez que visava "elevar" a arte brasileira e difundir a "música do futuro" no país (VOLPE, 2001, p. 83). As óperas wagnerianas e os poemas sinfônicos seriam dois dos principais gêneros que dariam visibilidade aos compositores brasileiros a partir de então, e também seriam os principais meios pelos quais o indianismo se propagaria na música de concerto, em obras como *Marabá* (1900) e *Jupyrá* (1900) de Francisco Braga. No entanto, como analisa Volpe,

A produção musical fomentada pelo Centro Artístico torna evidente que assuntos e símbolos nacionais não estavam em jogo na ressurreição do teatro nacional nos anos 1890, e dignificar a arte brasileira significava emular os modelos europeus de "civilização" e "progresso" que eram identificados pela intelligentsia brasileira com o drama musical wagneriano e com o poema sinfônico (VOLPE, 2001, p. 84).

De fato, o nacionalismo na música nas duas primeiras décadas da república significava prioritariamente a atualização do meio musical brasileiro em relação aos modelos europeus trazidos ao país pela ótica francesa, ou seja, a música francesa e germânica do período. O uso de material folclórico ainda não era visto como essencial para a produção de uma música nacional, ainda que fosse tido pelos principais meios musicais do Rio de Janeiro como uma "tendência para o futuro" (ANDRADE, 2013, p. 33). Inclusive, alguns compositores começaram a utilizar ritmos nacionais em algumas composições, como Alberto Nepomuceno em *Batuque*, da *Série Brasileira* (1891), e *Galhofeira* (1894). Uma crítica no jornal *A Notícia* em 1896

sobre a *Série Brasileira* demonstra que já havia uma certa receptividade a esse nacionalismo baseado na música folclórica:

O que precisamos é ouvir toda a suíte, a ver se nos outros trechos há a mesma cor local. Se assim for, são essas tentativas que convém animar, porque, inspirando-se os compositores na alma popular, criarão assim uma escola brasileira. É no povo, com efeito, que se deve procurar a origem das escolas de música (PEREIRA, 1995 apud GUÉRIOS, 2009, p. 110).

No caso do indianismo, os compositores utilizaram-se dessa temática no programa de algumas obras, seja no libreto de ópera ou na utilização de uma obra literária do romantismo como base para um poema sinfônico. Além do programa, compositores como Francisco Braga utilizaram fórmulas musicais europeias para a representação da natureza, associando a figura do índio com a paisagem natural. A partitura do poema sinfônico *Marabá* (1898) tem uma inscrição que diz que o compositor utilizou a citação de dois temas populares não identificados em sua obra. Como analisa Volpe (2001, p. 281), a utilização desses temas populares em conjunto a algumas adaptações às convenções europeias de representação da natureza permitiu à audiência da época associar a paisagem musical de *Marabá* com a cor local do Brasil. Ainda assim, os compositores não utilizaram material indígena, como citação de lendas indígenas nos programas, ou utilização de música indígena nas obras, algo que será inaugurado por Villa-Lobos na década de 1920.

O caminho para a inserção do material musical indígena nas obras dos compositores brasileiros passa pela adoção do impressionismo musical francês como referência de modernidade no Brasil. Na década de 1910 a música de Debussy adentra ao meio cultural carioca através de diversos mediadores, como compositores brasileiros e intérpretes e companhias internacionais. Dentre estes mediadores estão o compositor Alberto Nepomuceno (responsável pelas primeiras audições de uma série de obras modernas francesas, incluindo *Prélude à L'après-Midi d'un Faune* de Debussy e *L'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas em 1908 e *Introduction et Allegro* de Ravel dez anos depois), o pianista e compositor João Nunes, que incluiu obras de Debussy em seus programas após sua estadia em Paris entre 1910 e 1911 e compôs obras amplamente baseadas na linguagem do compositor francês, e também o círculo Veloso-Guerra com a produção de concertos e a atividade pedagógica de Godofredo Leão Veloso (LAGO, 2010). O diagnóstico que Darius Milhaud realizou em 1920 sobre a cena musical carioca reflete esse novo paradigma de modernidade:

É lamentável que todas as composições de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. [Alberto] Nepomuceno e [Henrique] Oswald até as sonatas impressionistas do sr. [Oswaldo] Guerra ou as obras orquestrais do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou de Saint-Saens, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem apenas trinta (MILHAUD, 1920 apud GUÉRIOS, 2009, p. 156).

Uma grande parte das músicas folclóricas brasileiras tem seu material melódico-harmônico baseado em modos que diferem fundamentalmente da tonalidade clássica europeia. Na música indígena tradicional, pode-se afirmar que este é o caso de sua totalidade. Estes sistemas musicais são de difícil conciliação com a rigidez do sistema tonal clássico e do ultra-cromatismo germânico, inclusive com a atonalidade e o dodecafonismo schoenbergianos. A abertura para a linguagem musical de outras culturas trazida pela música moderna francesa, com seu uso extensivo de escalas exóticas como a pentatônica e a escala de tons inteiros, foi um dos fatores que contribuíram para que os compositores brasileiros pudessem incorporar em suas composições os materiais musicais das músicas folclóricas e indígenas de maneira sistemática e extensiva (LAGO, 2010). Outro fator determinante foi a transformação de paradigma do nacionalismo na arte brasileira levado a cabo pelo grupo de artistas modernistas da década de 1920, com a mudança da visão do nacionalismo como emulação de modelos europeus de arte moderna para a criação de uma arte moderna baseada nas características das manifestações folclóricas e indígenas nacionais.

Dentre os primeiros modernistas brasileiros, o escritor maranhense Graça Aranha (1868-1931) participou, inclusive, da organização da Semana de 22. Em 1921 ele publicou *A Estética da Vida*, uma obra de cunho filosófico de linha monista que propõe a integração da alma brasileira à natureza que o circunda por meio de uma série de trabalhos morais. O que mais nos interessa dessa obra é como o autor compreendia a formação da alma brasileira. Para Graça Aranha, o que caracteriza a alma brasileira é o seu traço imaginativo, a forma ilusória como o brasileiro constrói a sua representação do universo (MORAES, 1978, p. 32). Em sintonia com o mito das três raças, amplamente reproduzido pelos intelectuais do período, essa

característica imaginativa da alma brasileira, segundo o autor, é fruto da síntese da relação que as três raças formadoras da sociedade brasileira possuíam com a natureza: a melancolia portuguesa, que é marcada pelo ímpeto pelas navegações, a maneira ilusória como o africano concebe a natureza e a metafísica do terror indígena, que povoa a relação entre o homem e a natureza com seres sobrenaturais (MORAES, 1978, p. 33). Este último elemento, que a partir de 1924 será um dos principais motivos do modernismo, pode ser observado em diversas obras indianistas de Villa-Lobos, como no índio feio de *Uirapuru* e no monstro de *Amazonas*.

Graça Aranha vai propor, em *A Estética da Vida*, um projeto cultural de renovação artística e filosófica calcado na integração da alma brasileira com a sua natureza, o que permitiria ao país uma integração universal. Segundo Moraes (1978, p. 44), essa proposta publicada em 1921 por Graça Aranha vai de encontro às proposições de Mário de Andrade no final da mesma década quando afirma que seria pela brasilidade que o Brasil poderia participar do concerto das nações.

Essa visão de Graça Aranha tem afinidades com o modernismo nacionalista que surgiu a partir de 1924. Como demonstra Travassos (2000, p. 19-21), o modernismo brasileiro apresenta duas grandes fases. A primeira fase é caracterizada por uma atitude iconoclasta de combate às formas artísticas tradicionais, especialmente as associadas ao romantismo, e propunha uma renovação vanguardista das linguagens artísticas através da rejeição ao que os integrantes do movimento chamavam de “passadismo”, como a poesia parnasiana e a ópera italiana. Esse ambiente de renovação cultural proposto pelos artistas modernistas, cujo polo inicial de irradiação foi a cidade de São Paulo, se dava em um nexo internacional que mesclava as aspirações internas com o ambiente cultural principalmente de Paris, através de contatos de viagens e dos incipientes meios de comunicação da época (MORAES, 1978, p. 53).

Durante esse primeiro período, cujo início é situado pela bibliografia na polêmica exposição de Anita Malfatti em 1917, o modernismo brasileiro não estava preocupado com as temáticas consideradas nacionais, como o sertanejo e o índio, apesar de uma parcela da historiografia sobre o período ignorar esse fato. Ao analisar uma conferência de Mário de Andrade de 1942, intitulada *O movimento modernista*, Moraes (1978, p. 50) demonstra que os próprios modernistas influenciaram a visão posterior sobre o movimento, trazendo a preocupação sobre a

brasilidade para a primeira fase do modernismo de maneira *ex post facto*, o que explica a falha historiográfica sobre as características do período:

Com efeito, se analisarmos a obra do próprio Mário de Andrade, cujo artigo de 42 estamos comentando, verificaremos que até 1923, inclusive, a preocupação de elaborar uma literatura de caráter nacional é rigorosamente ausente, e é apenas no final de 1924 que esta questão de fato surge como um problema para o escritor (MORAES, 1978, p. 51).

A Semana de Arte Moderna de 1922 marca uma transição para o grupo modernista, que parte de um primeiro momento de rupturas e contestações das obras do passado para um período voltado à proposição de renovação das linguagens artísticas nacionais. As correspondências entre os integrantes do grupo, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, demonstram esse caráter mais propositivo que o movimento adquire, assim como a criação da revista Klaxon, a primeira revista modernista do Brasil (MORAES, 1978, p. 70).

Dentro do contexto propositivo que se cria após a Semana de 22, os artistas se voltam para a sistematização de elementos que pudessem renovar e atualizar as linguagens artísticas brasileiras. A mudança de alguns artistas do grupo da Semana para Paris, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, se torna fundamental para a reorientação ideológica dos artistas modernistas, que trazem para o centro do debate a questão da nacionalidade como caminho para a renovação estética:

O aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência europeia: assim é que Tarsila (1886-1973) se sente tocada pelo dado popular brasileiro quando na França em 1923 (“quero ser a caipirinha de São Bernardo...”, escreve em carta à família, e pinta *A Caipirinha* e *A Negra*, inspiradas em memórias de sua infância nesse ano, ainda em Paris). Como ela, outros artistas descobririam as novas correntes de arte vigentes na Europa somente com seu retorno ao Brasil. Esse foi também o caso de Brecheret ao regressar ao país em meados da segunda década, e o mesmo ocorreria com Portinari, com sua volta da Europa em 1931 (AMARAL, 2012, p. 12).

Isto leva à segunda fase do movimento, cujos motivos para a mudança iremos analisar abaixo, que se caracteriza então pela preocupação com a questão da busca pela brasilidade através de temáticas nacionais. Há uma alteração de paradigma, já que o foco sai do abandono das linguagens artísticas tradicionais, característica da primeira fase do movimento, para uma atitude construtiva de edificação de uma arte com características nacionais que pudesse inserir o Brasil no concerto das nações.

Graça Aranha, em seu discurso de abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, comentara brevemente esta questão, ainda que a tônica do texto seja a

renovação das linguagens artísticas, e não a questão da brasilidade: “O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal” (ARANHA, 1925, p. 19). Esta afirmação está em consonância com as características do período, pois muitos artistas brasileiros, modernistas ou não, utilizavam a temática nacional como material, apesar de que esse não era ainda o foco de seus trabalhos. Na área da música, alguns exemplos são a *Série Brasileira* (1891) de Alberto Nepomuceno, a ópera *Jupyrá* (1898) e o poema sinfônico *Marabá* (1898), de Francisco Braga, e as *Danças Características Africanas* (1914-1916) de Villa-Lobos.

Moraes (1978, p. 79) afirma que houve um grande impacto das vanguardas francesas na descoberta da realidade primitiva nacional pela literatura brasileira, mas critica a visão de que isso foi um resultado apenas do contato dos autores modernistas nacionais com os círculos primitivistas franceses, especialmente das vertentes do expressionismo e do cubismo. Para o autor, essa visão, presente em obras como as de Aracy Amaral, Antonio Candido e Benedito Nunes, traduz de maneira mecânica a dependência econômica a que está submetido um país em relação aos países mais ricos em uma dependência cultural, o que não relativiza as suas diferenças e demandas culturais internas.

No caso específico que estamos tratando – o do primitivismo proposto pelas vanguardas européias [sic] como caminho ou solução para problemas europeus surgidos no contexto cultural da Europa –, está claro que, uma vez transportada para o Brasil, esta solução sofreu as transformações que os próprios brasileiros exigiram. O solo cultural em que este problema surgiu no Brasil e na Europa é diverso e, por esta razão, o simples fato de ter havido uma comunicação entre os ambientes culturais europeu e brasileiro não nos autoriza a analisar o caso brasileiro utilizando os mesmos dados com que analisamos o caso das vanguardas européias [sic] (MORAES, 1978, p. 80).

Os modernistas estavam atentos para o significado do primitivismo na cultura brasileira, como demonstra Oswald de Andrade em conferência na Sorbonne em 1923, quando constata que no Brasil “o negro é um elemento realista” (ANDRADE, 1923 *apud* SCHWARTZ, 1998, p. 61). Essa busca pelo elemento primitivo que na França tinha um sentido de exotismo, de abertura e curiosidade por outras culturas, no Brasil adquiria contornos de identidade nacional, pois o reconhecimento de que as culturas primitivas faziam parte da cultura brasileira, seja pela integração ou pela alusão ao passado, começava a tomar forma de maneira decisiva.

Moraes (1978) afirma que haviam condições internas preexistentes para que os modernistas se voltassem ao primitivismo como fonte de atualização e edificação da cultura nacional. Dentre estas condições estaria a obra de Graça Aranha, que trazia duas categorias chave compartilhadas pelos principais autores modernistas posteriores: a intuição e a integração. A primeira se relaciona com o fato de que o autor maranhense considerava que a alma da nacionalidade brasileira deveria ser apreendida de forma intuitiva, em contraste com o caminho científico que seria um fragmentador da realidade, a segunda, inspirada no monismo filosófico, traz a noção de que a construção da cultura nacional deve passar pela integração com a natureza do país. A intuição é o postulado base para a apreensão da alma nacional tanto dos movimentos verde-amarelista e da Anta, liderados por Plínio Salgado, quanto dos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, liderados por Oswald de Andrade.

Segundo Schwartz (1998, p. 55), o distanciamento do Brasil que a viagem de Oswald de Andrade para Paris o proporcionou foi importante para a virada nacionalista que iria culminar com o Manifesto Pau-Brasil em 1924. De fato, a tônica das viagens vai ser uma constante na obra e na vida de Oswald, que estrutura seus dois principais romances em modelo de diário de viagens, *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), organiza a conhecida “caravana modernista” quando Blaise Cendrars chega ao Brasil, e acompanha Lévi-Strauss e Roger Bastide em suas viagens pelo país. Essa fricção entre o que é nacional e o que é estrangeiro permeia todo o discurso e as biografias dos artistas modernistas. O caso de Villa-Lobos é exemplar neste sentido, haja vista as numerosas discussões sobre a influência de Stravinski em sua obra e sobre em que momento o indianismo se integra à sua carreira.

O Manifesto Pau-Brasil pode ser considerado como o texto de introdução da problemática da brasilidade na literatura modernista assim como temática protagonista na criação de uma arte nacional. Nesta obra, Oswald de Andrade propõe que a maneira da arte brasileira se inserir no concerto das nações, e, portanto, universalizar-se, seria através das suas características nacionais. Para atingir esse objetivo Oswald propõe que seria necessário combater o academicismo e as formas de arte trazidas da Europa, sobretudo as estéticas do século XIX. Diferentemente do primeiro momento modernista, o objeto de combate não seria mais todas as formas de passadismo, mas especificamente o da cultura erudita, que era considerada por Oswald como um dispositivo de falseamento da realidade

brasileira. Em sua poesia Pau-Brasil o autor inicia um processo de modernização que contrapõe a norma culta da língua com a fala coloquial numa dialética marcada pela fina ironia com que trata das diferenças sociais (SCHWARTZ, 1998, p. 57). Esta mudança de paradigma permitiria que outros traços do passado nacional pudessem ser recuperados no processo de descoberta da nacionalidade, de modo a integrar o moderno com o primitivo:

Temos, por um lado, fatos estéticos primitivos, durante séculos ocultados pelo saber erudito, “os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela”, o “azul cabralino”, o carnaval e os cordões de Botafogo, a “formação étnica rica”, a riqueza vegetal, o minério, a cozinha, o vatapá, o outro e a dança e toda uma série de dados culturais bárbaros e nossos. Mas temos também a necessidade de conciliar estes traços numa perspectiva que os integre aos “cilindros dos moinhos”, às “turbinas elétricas”, às “usinas produtoras”, às “questões cambiais”. Temos a floresta e a escola. O progresso e o Museu Nacional (MORAES, 1978, p. 86).

Mário de Andrade apresenta uma visão parecida em cartas a outros artistas que estavam na Europa na época de lançamento do Manifesto Pau-Brasil, como quando pede que Tarsila do Amaral volte ao Brasil para explorar a “mata virgem” (MORAES, 1978, p. 87). No entanto, um ponto de atrito entre as propostas de Oswald e Mário é que o segundo criticava a postura anti-erudita e intuitiva do primeiro, propondo, em contrapartida, uma atitude de pesquisa e estudos acadêmicos do nacionalismo e dos elementos nacionais, postura essa endossada por outros escritores do período, como Carlos Drummond de Andrade (MORAES, 1978, p. 95).

A crítica da década de 1920 já identificava uma certa relação entre os modelos europeus da época e as propostas de Oswald de Andrade. Um desses críticos foi Alceu Amoroso Lima, que escreveu:

Toda a originalidade novinha em folha do Sr. Oswald de Andrade, toda a sua literatura mandioca, aborígene, precabralica [sic], precolombiana [sic], premongólica [sic], toda ela é bebidinha, direta e indiretamente, em duas fontes européias [sic] muito recentes e muito conhecidas: o dadaísmo francês e o expressionismo alemão (LIMA apud MORAES, 1978, p. 100).

O meio utilizado pelo crítico para associar a obra de Oswald de Andrade com as correntes artísticas coevas europeias é o recurso ao primitivo. De fato, essa crítica perpassa a narrativa de outros avaliadores do movimento modernista e se estende para as outras linguagens artísticas, como a música e a pintura. A questão do primitivismo era um assunto corrente entre os membros da intelectualidade artística brasileira e um dos pontos centrais da discussão. Comparando as

abordagens de Graça Aranha e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira faz o seguinte comentário, em carta endereçada a Carlos Drummond de Andrade:

Você tocou em mais de um ponto a respeito dos quais aqui se conversa muito. Assim, por exemplo, o problema do nacionalismo na arte brasileira. O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo, entretanto, não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no *Malasarte*. O Oswald de Andrade defende o primitivismo, mas o primitivismo dele é civilizadíssimo: creio que há mal-entendido na rotulação: o que ele quer é acabar com a imaginária livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura (BANDEIRA apud MORAES, 1978, p. 118, grifo do autor).

O *insight* de Manuel Bandeira, quando se refere a “acabar com a imaginária livresca” é crucial para a compreensão do primitivismo de Oswald, pois esta postura de recusa ao formalismo acadêmico se torna um ponto central que vai unir as propostas do Manifesto Pau-Brasil ao seu projeto seguinte, o Manifesto Antropofágico.

No Manifesto Antropofágico, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da Revista de Antropofagia em 1928, o movimento radicaliza algumas de suas concepções anteriores. A recuperação da postura intuitiva e antierudita pregada no movimento Pau-Brasil recebe uma metáfora mais agressiva através da referência ao canibalismo, um aspecto cultural de algumas tribos indígenas brasileiras que era o mais utilizado pelos colonizadores para associar as populações nativas à barbárie e à sua condição de primitivos. A figura do indígena assume posição central dentro do projeto de criação da brasilidade expresso pelo Manifesto Antropofágico. Oswald propõe em seu texto um retorno ao homem original do Brasil mediado pela intuição, o índio pré-cabraliano que era integrado ao solo nacional e ainda não contaminado pela cultura do colonizador. Aqui a visão do homem natural de Rousseau é evidente e abertamente mencionada no manifesto: “Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau” (ANDRADE, 1928, p. 3). No entanto, este retorno ao primitivo diferencia-se do primitivismo europeu por meio da metáfora da antropofagia. O autor sustenta que seria necessário integrar a esse homem primitivo aspectos da vida moderna através da deglutição da cultura importada pelo índio, de modo a incorporar os elementos aproveitáveis do estrangeiro. Esta analogia se relaciona com um dos elementos do canibalismo praticado pelos indígenas no Brasil, que era o de devorar o corpo do inimigo para incorporar algumas de suas qualidades (ver ALMEIDA, 2002).

Um dos elementos primitivistas da literatura modernista-nacionalista foi o abandono da forma culta da linguagem em detrimento da apropriação da linguagem falada no cotidiano. Em seu Manifesto Pau-Brasil Oswald escreve: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1928, p.3). Oswald de Andrade vai ativar esse dispositivo em sua obra através da mistura de africanismos, da língua indígena, como o tupi, e da linguagem falada pelos imigrantes ítalo-paulistas de São Paulo. A valorização da oralidade é utilizada também por outros autores, como Mário de Andrade na Carta às Icamíabas de *Macunaíma*. É interessante perceber que o primitivismo, aqui, não está restrito ao uso da linguagem indígena, mas sim da mistura de elementos pertencentes às três raças formadoras da população brasileira, de acordo com o mito das três raças.

Um terceiro texto imprescindível para compreender o modernismo nacionalista brasileiro, especialmente no caso da música, é o livro de Mário de Andrade intitulado *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de 1928. Esta obra é um estudo/manifesto sobre a música popular brasileira e os caminhos para a música erudita se apropriar desse material, cujo principal objetivo era o de engajar os jovens compositores na criação de música nacionalista (CONTIER, 1995, p. 76). Publicado no mesmo ano do *Manifesto Antropofágico* de Oswald, o *Ensaio* exemplifica um elemento de oposição entre as visões dos dois Andrades. Enquanto Oswald e os antropofagistas defendiam que a brasilidade inerente na cultura popular deveria ser apreendida de forma intuitiva pelos artistas eruditos para a criação de sua arte nacional, Mário defendia uma postura erudita de pesquisa e levantamento dos materiais que compunham a cultura popular brasileira a serem aproveitados pelos músicos eruditos (MORAES, 1978, p. 159). A publicação do *Ensaio* coloca em evidência essa postura de Mário, que traz na primeira parte do livro uma série de critérios e normatizações para a incorporação de materiais populares pelos músicos eruditos e na segunda um levantamento e catalogação de mais de uma centena de músicas folclóricas.

O teor do texto é bastante condizente com um manifesto, com passagens por vezes doutrinárias e dogmáticas em geral defendendo o nacionalismo exacerbado:

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (ANDRADE, 2006, 16).

O livro, por sua natureza ensaística, não apresenta um grande rigor na sua fundamentação teórica, trazendo alguns problemas conceituais especialmente na terminologia musical (CONTIER, 1995, p. 86). No entanto, foi a obra fundamental para que Mário fosse considerado “o grande líder do modernismo brasileiro e o mentor intelectual dos compositores adeptos do novo nacionalismo” (NEVES, 1981, p. 39).

A visão sobre o papel do indígena e sua música na cultura brasileira, no *Ensaio*, ecoa uma constante nos discursos de diversos intelectuais do período. Para Mário, assim como era para Roquette-Pinto, como comentado anteriormente, o indígena que não estivesse integrado à sociedade nacional não seria um membro da nação, mas sim um elemento exótico. O seu grau de contribuição para a música nacional teria se dado durante a colonização através da miscigenação, mas no século XX já teria praticamente desaparecido:

Cabe lembrar mais uma vez aqui do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica [sic], ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta (ANDRADE, 2006, p. 20).

Isso leva o autor a atacar o exotismo calcado nos moldes do primitivismo europeu:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si [sic] quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imeditamente [sic] desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro [sic]. O elemento ameríndio no populario [sic] brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos [sic]. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro (ANDRADE, 2006, p. 13).

Segundo este raciocínio, como o indígena não seria parte integrante da cultura brasileira, uma arte calcada em elementos indígenas considerados não miscigenados não poderia ser considerada nacional. Como declara Contier (1995, p. 86), as escutas de Mario de Andrade de obras da música folclórica e popular, assim como de obras de artistas urbanos populares e eruditos, influenciou na escrita do *Ensaio*. Ao comentar a influência do exotismo europeu na arte brasileira, o autor

deixa clara no texto a influência da obra de Villa-Lobos a partir de sua ida à Paris na elaboração das suas proposições:

Mas no caso de Vila-Lobos [sic] por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos [sic] não. Pelo contrário: quero aumenta-lo. Mesmo antes da pseudomúsica indígena de agora Vila-Lobos [sic] era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso (ANDRADE, 2006, p. 12).

A crítica ao exotismo de Villa-Lobos era frequente na obra de Mário de Andrade, tendo sido talvez o maior ponto de divergência entre os dois artistas. Em 1939 o escritor publicou uma crítica à uma peça de Villa-Lobos para filme, provavelmente a primeira peça da segunda suíte do *Descobrimento do Brasil* (1937), intitulada *Impressão Moura*:

[...] dentre os compositores vivos, o maior de todos, Villa-Lobos, está fracamente representado. Mas aqui a culpa cabe exclusivamente ao compositor, que deu para gravar uma espécie de exotismo musical que compôs recentemente, uma Melodia Moura. Trata-se de uma peça de escasso valor, espécie de rapsódia de todos os lugares comuns do arabismo musical do século passado (ANDRADE, 1963 apud CONTIER, 1995, p. 85).

Para Mário de Andrade, a utilização exclusiva de elementos considerados por ele como exóticos deveria ser evitada, pois prejudicaria a edificação de uma arte nacional calcada na brasilidade inerente presente na cultura popular miscigenada. Permeia toda a sua teorização uma perspectiva coletivista em detrimento do individualismo artístico.

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia [sic]. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos (ANDRADE, 2006, p. 15).

A relação entre Mário de Andrade e Villa-Lobos foi complexa durante todo o seu período de convivência. Segundo Toni (1987, p. 43), há indícios de uma desavença entre os dois durante a década de 1930 que teria se amenizado nos últimos escritos do poeta. Ainda assim, principalmente durante os anos 1920, Mário consideraria Villa-Lobos como o grande nome capaz de colocar em prática um programa musical nacionalizador (CONTIER, 1995, p. 84). Em carta de Mário à

Manuel Bandeira em 1924, referindo-se a obras como o *Noneto* (1923), o escritor exalta de maneira bastante elogiosa que Villa-Lobos estaria fazendo “primitivismo pau-brasil” (ANDRADE, 1924 apud GUÉRIOS, 2009, p. 276), em uma clara referência ao manifesto de Oswald de Andrade. Essa rede de intelectuais do período, que pode ser ainda bastante expandida, inserindo-se outras figuras importantes como Alejo Carpentier, Ronald de Carvalho, Jean Cocteau e outros, foi fundamental para o desenvolvimento do indianismo de Villa-Lobos que passamos a analisar no próximo tópico.

3.4 PRIMITIVISMO E INDIANISMO EM VILLA-LOBOS

O advento do modernismo provocou uma renovação na relação entre a arte ocidental e a de outras culturas: os artistas passaram a procurar novas formas de representação do outro e de integrar seus elementos de uma maneira inovadora (BORN, 2000, p. 12). As duas principais tendências de representação do outro são a referência aos princípios da música do passado como forma de renovar o presente, como no neoclassicismo de Stravinski e Hindemith, e o recurso às músicas populares e folclóricas ocidentais e não-ocidentais como fontes de renovação da linguagem musical (BORN, 2000, p. 13). Representantes dessa segunda vertente, na Europa surgem movimentos como o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo, cujos paralelos musicais podem ser encontrados na inspiração javanesa de Debussy, nas músicas folclóricas húngaras utilizadas por Bartók e na música popular incorporada do Ives, para citar apenas alguns exemplos. Para os artistas do centro cultural do mundo, Paris, o recurso ao outro assumiria um contorno de interesse pela alteridade, de acesso ao exótico, mas para os artistas de países periféricos o primitivismo adquiriria outros significados.

Villa-Lobos foi um representante deste segundo grupo, pois se apropriou em sua música de elementos das culturas populares e primitivas para operar uma renovação da sua linguagem musical. No entanto o compositor foi além da apropriação dos elementos artísticos, tomando emprestado também a representação indianista na elaboração da imagem de sua própria figura. Essa associação tem início nos anos 1920, com a virada nacionalista do modernismo brasileiro da qual Villa-Lobos fez parte. Em meados daquela década, a escritora Lucie Mardrus publica uma história, bastante comentada na literatura sobre Villa-Lobos posteriormente, de

que nas supostas viagens do compositor pela região amazônica ele teria sido capturado por uma tribo indígena para ser o objeto de um ritual de antropofagia, um episódio bem conhecido do livro do viajante Hans Staden, do século XVI. O compositor mais tarde negaria ser o autor desta história, alguns anos depois ironizada por Mário de Andrade (GUÉRIOS, 2009, p. 179), mas ela teve um grande impacto, juntamente com sua música, na associação entre a figura de Villa-Lobos e o indígena. Sua imagem seria associada a nomes como Índio de Casaca, subtítulo do documentário de Roberto Feith estreado em 1987, ano do centenário de nascimento do compositor, ou l'indien blanc (o índio branco), parte do subtítulo do livro de memórias da pianista Anna-Stella Schic, de 1993. Em diversas declarações o próprio Villa-Lobos se colocou em relação de identidade com o indígena:

Deve-se ensinar música a maneira de seu país, dos seus costumes, do seu clima. Eu sou brasileiro, **descendente de índios do Brasil** e nunca tive professores [sic] estrangeiros. O que estudei foi nos nossos rios, nas nossas florestas, e nas nossas árias folclóricas (VILLA-LOBOS apud CARLERS, 1951, p.2, grifo nosso)

Do seu lado paterno, Villa-Lobos era neto de imigrantes espanhóis e seu pai não fazia parte da elite carioca de seu tempo (GUÉRIOS, 2009, p. 61). Béhague (1994, p. 3) classifica a família do compositor como de classe média pequeno burguesa. Raul Villa-Lobos, pai do compositor, teve sua educação infantil em uma escola simples e só teve educação secundária devido à ajuda de um mecenas¹⁴. Essa oportunidade de estudos permitiu o seu acesso à uma formação erudita compatível com a dos membros da elite carioca, ainda que o sustento da família fosse decorrente do seu emprego de remuneração modesta na Biblioteca Nacional. A erudição de Raul, no entanto, permitia que este circulasse entre os membros das classes mais altas, inclusive promovendo sessões de música em sua casa, frequentando óperas e o Clube Sinfônico, do qual era sócio (GUÉRIOS, 2003, p. 62). As biografias costumam apontar a influência da figura paterna na orientação do filho para a música (BÉHAGUE, 1994, p. 3), o que é bastante coerente, mas cujas especificidades são difíceis de recuperar. Raul Villa-Lobos morreu jovem, com apenas 37 anos de idade, o que agravou sensivelmente a situação financeira da família. Com a morte de Raul, a responsabilidade pelo sustento da família passou

¹⁴ Lima (2017b) faz uma interessante análise sobre o papel de Raul Villa-Lobos na educação e necessária aquisição de capital cultural que o filho precisava para ser reconhecido pela alta sociedade carioca.

para as mãos de Noêmia Villa-Lobos, a mãe do compositor, que conseguiu um emprego como lavadeira para a famosa confeitaria Colombo (GUÉRIOS, 2009, p. 63). Pelo lado materno, de ascendência portuguesa (BÉHAGUE, 1994, p. 3), também não é possível afirmar que tivesse havido alguma ancestralidade indígena próxima do compositor.

As origens de Villa-Lobos e sua vida familiar não permitem associá-lo economicamente à elite carioca; neste quesito ele estava mais próximo dos chorões, que eram em grande parte “funcionários públicos de baixo escalão” (GUÉRIOS, 2009, p. 66). Ao mesmo tempo, seu pai havia deixado um legado de capital cultural compatível com aquele das classes dominantes, portanto, se Villa-Lobos não poderia ter acesso ao mundo da elite pela via econômica ele poderia fazê-lo pela via cultural, e a música foi seu veículo principal.

Os músicos populares não tinham um acesso frequente aos locais da cultura erudita da elite no Rio de Janeiro do começo do século (GUÉRIOS, 2009, p. 68). No entanto, como demonstra Hermano Vianna (2002) ao analisar o “mistério” da metamorfose do samba de música proibida em símbolo de nacionalidade, os diferentes atores sociais se cruzavam e criavam coletivamente, de modo que haviam contatos e trocas entre as diferentes classes sociais. Em vários relatos, e também nas biografias sobre o compositor, Villa-Lobos falou que “frequentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão” (VILLA-LOBOS apud ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 66). De fato, como analisa Arcanjo Júnior (2013), durante sua juventude Villa-Lobos vai transitar principalmente entre duas identidades, a do músico informal e autodidata associada ao universo dos chorões, e a do músico sério, herdeiro da tradição erudita da elite, que inclusive chegou a matricular-se no Instituto Nacional de Música para ter aulas formais. Em sua carreira Villa-Lobos vai seguir o caminho do músico erudito, ainda assim o universo da música popular urbana carioca vai integrar uma parcela significativa da sua obra na sua primeira fase composicional com obras como a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912) e o *Choros n. 1* (1920) para violão.

Villa-Lobos começou sua carreira como instrumentista, tocando violoncelo em pequenas orquestras e nos principais pontos da cidade do Rio de Janeiro, como a Confeitaria Colombo e o Restaurante Assírio (GUÉRIOS, 2009, p. 124). Outro instrumento importante em seus anos de formação foi o violão, o meio pelo qual o

compositor se inseriu na tradição do choro carioca do começo do século tocando com um grupo de músicos que incluía chorões de grande expressão, como Quincas Laranjeiras e Anacleto de Medeiros (ARCANJO JUNIOR, 2013, p. 76). Segundo o seu catálogo de obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), sua primeira composição, intitulada *Os Sedutores*, data de 1899, quando o compositor tinha apenas doze anos. Esta obra não tem partitura localizada, o que torna difícil saber se realmente existiu. A primeira obra com partitura existente que aparece no catálogo é *Dimmi Perchè*, de 1901, que figura como *opus* 11 em uma lista de obras manuscrita pelo próprio compositor. Guérios (2009, p. 124) sustenta a ideia de que Villa-Lobos teria começado a compor paralelamente à sua carreira como instrumentista.

Em 1915, na cidade de Friburgo, Villa-Lobos fez sua primeira apresentação como compositor, acompanhado de sua esposa Lucília (WRIGHT, 1992, p. 6). No programa deste concerto constou, dentre outras obras, *Farrapos*, *op.* 47, para piano solo, que nos anos seguintes viria a ser renomeada *Farrapós* e se tornaria um dos três movimentos das *Danças Características Africanas* (1914-1915), juntamente com *Kankukus* e *Kankikis*, estreadas respectivamente em 1917 e 1919 (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009). Esta é a primeira peça em que a temática indianista aparece na obra do compositor.

Danças Características Africanas é uma obra composta inicialmente para piano solo, em três movimentos, com duração total de cerca de dez minutos. Seu primeiro movimento, *Farrapós*, foi composto em 1914 e, como comentado acima, estreado em 1915 por Lucília Villa-Lobos no concerto de Friburgo. As outras duas peças, segundo o catálogo de obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), foram compostas em 1915, sendo que o segundo movimento, *Kankukus*, foi estreado em 1917 por Ernani Braga e o terceiro, *Kankikis*, em 1919 por Nininha Veloso Guerra, ambos no Rio de Janeiro. Esses dois últimos movimentos são dedicados na partitura aos pianistas que os estrearam. O catálogo mostra também indicações de subtítulos para os movimentos e número de *opus* para cada um, sendo eles respectivamente: Dança Indígena nº 1, Dança dos Moços – *op.* 47; Dança Indígena nº 2, Dança dos Velhos – *op.* 57; e Dança Indígena nº 3, Dança dos Meninos – *op.* 65. No campo das observações, o catálogo também dá a informação de que a obra foi “desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009).

A obra possui uma versão para octeto, estreada em 1920, cujos nomes dos movimentos, segundo o catálogo de obras, teriam sido alterados para *Dança dos Moços*, *Dança dos Velhos* e *Dança dos Meninos*, respectivamente. A data de composição do terceiro movimento nesta versão aparece alterada para 1916. É também com esta data de composição que aparece no catálogo a transcrição desta obra para orquestra, sob o nome de *Danses Africaines* (Danças Africanas, em francês), que deveria ter sido estreada em um concerto de 1922. A peça aparece no programa do concerto, mas ele acabou não se concretizando. O catálogo de obras apresenta uma variedade de nomes associados à essa obra: no concerto não realizado em 1922 a obra seria apresentada sob o título “*Danças Características de Índios Africanos*” e no seu programa os subtítulos originais seriam acrescidos dos subtítulos da versão para octeto, *Farrapós (Dança dos Moços)*, *Kankukus (Dança dos Velhos)* e *Kankikis (Dança dos Meninos)*, e na partitura teria a indicação “*Danses des indiens métis du Brésil*” (danças dos índios mestiços do Brasil, em francês).

A inspiração programática dessa obra é explicada pelo próprio compositor em um manuscrito sem data disponível no Museu Villa-Lobos:

Danças Africanas: As danças características africanas são inspiradas dos temas e das danças dos índios Coripuna que vivem até hoje nas margens do Rio da madeira em Mato grosso, estado do Brasil. É uma tribo que tendo sido cruzada com os negros da África, que para aquelas florestas fugirão das barbaridades da escravidão nos tempos coloniais, apareceu uma nova raça mestiça de selvagens que os brasileiros civilizados denominavam de ‘Índios africanos’ por serem de cor mais escura que os índios e terem os cabelos iguais aos dos negros africanos. Os seus temas e as suas danças tem [sic] um pouco de ritmo bárbaro das áfricas com uma melopeia original de aspecto rude e primitivo (VILLA-LOBOS apud MOREIRA, 2010, p. 132-133).

Segundo o próprio compositor, em um programa de concerto de 1930, o modo formado por alguns fragmentos melódicos seria derivado de uma marimba tocada pelos índios Caripunas, o que conferiria um aspecto de falta de centro tonal para a melodia (WRIGHT, 1992, p. 10), ainda que o compositor não especifique à qual melodia se refere e como isso de daria. Se esta declaração de Villa-Lobos for verdadeira, esta música conteria o primeiro exemplo de material musical indígena utilizado pelo compositor, antes de sua viagem para Paris em 1923. A bibliografia, no entanto, não revela a fonte consultada pelo compositor ou se teria utilizado material recolhido por ele próprio. Wisnik (1983, p. 146) declara que “as próprias alusões folclóricas [das Danças Características Africanas] são dúbias, já que as

peças apareceram inicialmente como danças africanas, e mais tarde foram editadas como danças indígenas”. Entretanto, o autor não especifica a fonte que permitiu sua conclusão de que a alusão ao indígena na obra em questão tenha sido feita em momento posterior à sua composição.

Uma característica distintiva da obra é a utilização extensiva de síncopas em todos os movimentos, derivadas do modelo que Sandroni (2012, p. 32) chamou de “paradigma do *tresillo*”. Este ritmo, presente em músicas tradicionais de praticamente todos os países da América para os quais foram trazidas pessoas africanas escravizadas, é caracterizado por ser um ciclo de oito pulsações agrupadas da maneira 3+3+2, que pode ser representado graficamente da seguinte maneira:

FIGURA 7 – REPRESENTAÇÃO DO RITMO BÁSICO DO TRESILLO



FONTE: O autor (2020).

O que o torna um “paradigma”, como explica Sandroni, é que existem uma série de variantes do ritmo básico supracitado que aparecem em diversos gêneros musicais. Dentre estas variantes está o principal ritmo utilizado por Villa-Lobos nas *Danças*, que consiste na subdivisão das duas primeiras figuras em grupos de 1+2:

FIGURA 8 – SÍNCOPA PRINCIPAL DAS DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS



FONTE: O autor (2020).

Essa rítmica, assim como as demais variações do paradigma do *tresillo*, aparecia na música impressa do Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do XX em peças de diversos gêneros musicais, como o lundu, o cateretê, a chula e o fado, gêneros estes que estavam ligados a uma “certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro” (SANDRONI, 2012, p. 33-34).

O ritmo sincopado não é um dos elementos da linguagem tipicamente indianista de Villa-Lobos. Dentre eles estão, segundo Moreira (2010), a construção de melodias de âmbito estreito (até uma quinta justa) e em graus conjuntos sobre

um modo diatônico, com figuras rítmicas sobre o pulso ou suas subdivisões simples; a utilização de estruturas em quartas e quintas; construção de estruturas harmônicas e melódicas em paralelismos; e uso extensivo de *ostinati*. Alguns destes elementos estão presentes nas *Danças Características Africanas*, como o uso de paralelismos (ver MOREIRA, 2010, p. 186-187) e *ostinati* rítmicos (MOREIRA, 2010, p. 196-197). Já a característica sincopada da peça é considerada por Moreira (2010, p. 146) como um elemento de contraste entre as *Danças Características Africanas* e as obras de temática indianista de Villa-Lobos subsequentes. Esse elemento, ausente em obras representativas do indianismo villalobiano como *Uirapuru* e *Amazonas*, é atribuído por Moreira à duplicidade referencial do tema programático da peça, que trata de índios mestiços com negros. Neste sentido, as síncopas seriam a referência ao universo afro-brasileiro. Além disso, o tratamento da melodia, que nas obras indianistas posteriores é um elemento protagonista, também é diferenciado nas *Danças* em dois pontos cruciais: no tratamento textural, que confere pouco destaque à melodia, e na construção melódica, majoritariamente caracterizada pelo ritmo sincopado, âmbito extenso e diatonismo ao invés do modalismo (MOREIRA, 2010, p. 133; 151).

A linguagem harmônica e melódica recorre em grande parte às características do impressionismo francês, uma influência forte na primeira fase do compositor (SALLES, 2009). Como comenta Wisnik (1983, p. 146), o debussismo das *Danças* se apresenta nos dispositivos de suspensão da tonalidade, como as alterações modais, acordes não-resolutivos e a escala de tons inteiros. Essa relação com o impressionismo, inclusive, era uma marca que diferenciava Villa-Lobos dos músicos das gerações anteriores, associando o compositor às tendências mais modernas de composição (GUÉRIOS, 2009, p. 128), característica que o levou a ser o único músico brasileiro na Semana de Arte Moderna de 1922, na qual as *Danças* foram tocadas na sua versão para octeto.

O quadro abaixo apresenta uma pesquisa feita no catálogo de obras de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009) com a busca por referências programáticas ao indianismo nas músicas do compositor. Foram encontradas trinta e seis referências ao indianismo no catálogo e foi adicionada a obra *Pedra Bonita*, na qual apenas o argumento trata da temática, totalizando trinta e sete obras. Na primeira coluna encontra-se o nome da peça, sendo que foi colocada no quadro apenas uma das versões quando a obra tem, por exemplo, uma versão para piano e outra para

orquestra. Neste caso foi considerada apenas a mais versão mais antiga. A última coluna apresenta a citação da referência sobre o indianismo que consta no catálogo, que aparece entre aspas.

QUADRO 2 – OBRAS DE VILLA-LOBOS COM REFERÊNCIAS PROGRAMÁTICAS AO INDIANISMO
(continua)

Nome da Obra	Data de Composição	Data de Estreia	Classificação no Catálogo	Referência programática ao indianismo
Danças Características Africanas	1914-1915	1915	IX - Obras para piano solo	"desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso"
Amazonas	1917	1929	2 - Poemas sinfônicos e bailados	"Poema sinfônico e bailado indígena brasileiro"
Iara	1917	Sem partitura	2 - Poemas sinfônicos e bailados	Título
Uirapuru	1917	1935	2 - Poemas sinfônicos e bailados	"baseado em lenda indígena que considera o uirapuru, um pássaro encantado"
Canções Típicas Brasileiras	1919-1935	1929	3 - Canto e Orquestra	Em duas canções, Mokocê Cê-maká (Dorme na Rede) e Nozani-ná, aparece material recolhido por Roquette-Pinto publicado em Rondônia.
Choros n. 3	1925	1925	II - Choros	"composta sobre uma canção dos índios Parecis (Nozani-ná), recolhida por Roquete Pinto;"
Choros n. 10	1926	1926	II - Choros	"Autor utiliza, na segunda parte da obra, a canção "Rasga o Coração" - com melodia de Anacleto de Medeiros e letra de Catullo da Paixão Cearense -, além de texto onomatopaico de caráter indígena;"
Três Poemas Indígenas	1926	1926	3 - Canto e Orquestra	Título
Canção do Carreiro – Seresta N° 8	1926	1929	1 – Canto e Piano	"sobre material recolhido junto aos boiadeiros e carreiras, entre os índios e mamelucos do Brasil"
Saudades das Selvas Brasileiras	1927	1930	IX - Obras para piano solo	"composta sob influência dos índios do Pará"

QUADRO 2 - OBRAS DE VILLA-LOBOS COM REFERÊNCIAS PROGRAMÁTICAS AO INDIANISMO
(continuação)

Nome da Obra	Data de Composição	Data de Estreia	Classificação no Catálogo	Referência programática ao indianismo
Suíte Sugestiva	1929	1929	1 – Canto e Piano	Título do sexto movimento: "L'Enfant et le Youroupari (tragédie)"
Canções Indígenas	1930	Não consta	III - Canções	"Pai do Mato - com a indicação: "poema ameríndio"; "Ualalocê" - lenda dos índios Parecis, cantada e dançada para festejar a caça. Recolhida por Edgard Roquette Pinto, em 1908. Versão para canto e orquestra. Vide B.III.3; "Kamalalô" - lenda dos índios Parecis. Partitura não localizada. Informação retirada do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2a edição"
Pedra Bonita	1933	1953	2 - Poemas sinfônicos e bailados	Argumento - mamelucos de origem indígena
O Canto do Pajé	1933	1934	1 - Coro a Capela	"Baseada na música primitiva do aborígene brasileiro, com fragmentos rítmicos da música popular espanhola";
Aboios	1935	Não consta	1 - Coro a Capela	"O autor utiliza material musical ameríndio da região do Amazonas;"
Argentina	1935	1935	1 - Coro a Capela	"tema de dança indígena, recolhido por Isabel Etchensary. Esta informação, bem como a referente à data, foram retiradas do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2a edição."
Ciclo Brasileiro	1936-1937	1938	IX - Obras para piano solo	Subtítulo: Dança do Índio Branco
Curupira	1937	Sem partitura	2 - Poemas sinfônicos e bailados	Título
Descobrimento do Brasil - 1a. Suíte	1937	1939	V - Música para cinema e teatro	Título
Descobrimento do Brasil - 2a. Suíte	1937	1946	V - Música para cinema e teatro	Título
Descobrimento do Brasil - 3a. Suíte	1937	1942	V - Música para cinema e teatro	Título

QUADRO 2 - OBRAS DE VILLA-LOBOS COM REFERÊNCIAS PROGRAMÁTICAS AO INDIANISMO
(continuação)

Nome da Obra	Data de Composição	Data de Estreia	Classificação no Catálogo	Referência programática ao indianismo
Descobrimento do Brasil - 4a. Suíte	1937	1952	V - Música para cinema e teatro	Título
Regozijo de uma Raça	1937	1937	2 - Coro e instrumentos	"O autor utiliza três temas melódicos, por ele identificados na versão para coro a capela (Vide B.IV.1) como "canto indígena", "canto africano" e "canto mestiço", sendo que estes dois últimos encontram-se publicados sob o título "Regozijo de uma Raça" em "Canto Orfeônico - 1o Volume". Vide C."
Mandú-Çarárá	1940	1946	2 - Poemas sinfônicos e bailados	"texto em Nheengatu (uma das línguas indígenas do Brasil); argumento baseado em lendas ameríndias dos aborígenes do rio Solimões do estado do Amazonas, recolhidas por Barbosa Rodrigues;"
Cantos de Çairé n. 1	1941	Não consta	1 - Coro a Capela	"O autor utiliza material musical do folclore amazônico"
Cantos de Çairé n. 2	S.D. (data provável 1941, com as outras do ciclo)	1941	1 - Coro a Capela	"O autor utiliza material musical do folclore amazônico"
Cantos de Çairé n. 3	1941	1941	1 - Coro a Capela	Título
Evocação	1941	Não consta	1 - Coro a Capela	"O autor utiliza material musical indígena da região do Amazonas;"
Erosão	1950	1951	2 - Poemas sinfônicos e bailados	"Poema sinfônico inspirado na lenda ameríndia "O Sol e a Lua", recolhida por Barbosa Rodrigues e "que representa o cataclismo do vale do Amazonas e a elevação dos Andes"
Rudá	1951	1954	2 - Poemas sinfônicos e bailados	"Bailado ameríndio;"

QUADRO 2 - OBRAS DE VILLA-LOBOS COM REFERÊNCIAS PROGRAMÁTICAS AO INDIANISMO
(conclusão)

Nome da Obra	Data de Composição	Data de Estreia	Classificação no Catálogo	Referência programática ao indianismo
Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu	1952	1967	1 - Coro a Capela	Título e subtítulos: O Iurupari e o Menino (Iurupari Curumi Irumo) O Iurupari e o Caçador (Iurupari Camunduçara Irumo)
Sinfonia n. 10	1952-1953	1957	3 - Sinfonias	"Subtítulo: "Sumé Pater Patrium". Com a indicação: "Sinfonia ameríndia com coros" (Oratório);"
Alvorada na Floresta Tropical	1953	1953	1 - Aberturas	Título
Floresta do Amazonas	1958	1959	V - Música para cinema e teatro	Subtítulos
Cântico do Pará	S.D.	1941	1 - Coro a Capela	"Com a indicação: "Tema do Uirapuru";"
Izi	S.D.	Sem partitura	2 - Poemas sinfônicos e bailados	"Baseado numa lenda ameríndia recolhida por Barbosa Rodrigues"
Canto Guerreiro do Amazonas	S.D.	Não consta	1 - Coro a Capela	Título

FONTE: O autor (2018).

O começo do Quadro 2 é bastante importante para o argumento desta tese. Até a viagem de Villa-Lobos para Paris em 1923 aparecem cinco obras indianistas com data de composição anterior à da viagem. Uma destas cinco, *Iara*, não se sabe se realmente existiu, já que ela não tem partitura e nenhuma outra fonte documental fora as versões anteriores do catálogo de obras¹⁵. *Amazonas*, *Uirapuru* e *Canções Típicas Brasileiras* são obras que muito provavelmente foram datadas posteriormente pelo compositor para constarem na década de 1910. Dentre as

¹⁵ Em três obras da década de 1910 Villa-Lobos faz referência a lenda do Saci Pererê: num poema sinfônico intitulado *Saci Pererê* (1917), no título do quinto movimento da coleção para piano *Petizada* (1912), "Saci", e no título do sexto movimento do *Quarteto de Cordas n. 1* (1915), "Saltando como um Saci". A exemplo de *Iara*, do poema sinfônico *Saci Pererê* não existe partitura e nenhuma outra fonte documental, além das versões anteriores do catálogo de obras, que comprove que realmente tenha existido. As outras duas obras têm na rítmica sincopada típica da música popular brasileira, parecida com a das *Danças Características Africanas*, as únicas características nacionais. Os outros aspectos, como forma, linguagem harmônica e textura seguem os padrões da música tonal tradicional e nesse sentido se diferem das *Danças* e do restante da produção indianista do compositor. A lenda do Saci Pererê tem provável origem ameríndia (MARTINS, 2013, p. 105) e o personagem preserva alguns elementos associados a esses povos, como o nome e o cachimbo. No entanto, no imaginário popular, a lenda do Saci está mais associada à cultura caipira do que aos povos indígenas, o que permite enquadrar as três obras no folclorismo, que é o caso inclusive dos outros movimentos em *Petizada*.

evidências de que essas obras ainda não existiam nas suas supostas datas de composição está um programa de concerto de 1923, comentado por Guérios, no qual constam as obras compostas por Villa-Lobos até o momento:

[...] há um documento importante que não é referido por nenhum estudioso do compositor: o programa do concerto realizado em 21 de abril de 1923 em São Paulo, dois meses antes de sua partida para a Europa. Esse programa é extremamente interessante por conter um catálogo das composições que Villa-Lobos tinha produzido até então - catálogo que só poderia ter sido elaborado pelo próprio compositor. O catálogo interessa mais pelas obras que *não* estão ali presentes do que pelas que estão relacionadas. Entre as músicas de câmara, por exemplo, não constam o *Trio para oboé, clarinete e fagote*, o *Nonetto*, as *Canções típicas brasileiras* (atribuídas a 1919), nas quais Villa-Lobos utiliza cantos indígenas, nem *Uirapuru* e *Amazonas* - constam, no entanto, o *Tédio de alvorada* e *Myremis*, que foram inclusive executados nesse dia (GUÉRIOS, 2009, p. 163).

Uirapuru é uma revisão ampliação de uma obra anterior, *Tédio de Alvorada*, composta em 1916, estreada em 1918 e constante no catálogo de obras de 1923 supracitado. Como afirma Salles (2005), a existência de *Tédio de Alvorada* e suas execuções após 1917 colocam em suspeição a data de composição de *Uirapuru*. A principal hipótese sobre a data real de composição de *Uirapuru* se apoia em uma dica do próprio compositor registrada ao final do manuscrito da partitura, na qual ele coloca a seguinte inscrição: "Fim, Rio 1917. Reformado em 1934". É provável que Villa-Lobos tenha transformado *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru* em 1934, quando estava trabalhando em colaboração com o bailarino ucraniano Serge Lifar na montagem do balé *Jurupari*, que utilizava a música do *Choros n. 10*. Inclusive, foi a Serge Lifar que Villa-Lobos dedicou *Uirapuru*, provavelmente em demonstração de apreciação ao colega e na tentativa de estender a colaboração artística. *Amazonas*, por sua vez, foi estreada somente doze anos depois da data oficial de composição, tendo sido uma reescrita de *Myremis* que provavelmente ocorreu em uma das estadas de Villa-Lobos em Paris na década de 1920 (SALLES, 2009, p. 25). Deste modo, o indianismo de Villa-Lobos até 1923 resume-se apenas às *Danças Características Africanas*, que como vimos tem uma linguagem que não é típica da obra indianista do compositor.

Como é difícil precisar a data correta de composição de *Uirapuru*, *Amazonas* e *Canções Típicas Brasileiras*, a obra que se pode ter segurança de afirmar que seja a primeira do indianismo típico villalobiano é o *Choros n. 3*, composto e estreado em 1925, portanto, após a viagem e ao retorno de Villa-Lobos de Paris. Nesta obra o compositor utiliza um dos cantos Parecis, *Nozani-ná*, publicados por Roquette-Pinto

no livro e nos fonogramas de *Rondônia*. Se concordarmos com Salles (2009, p.25) que *Amazonas* é uma obra da segunda metade da década de 1920 e com Guérios (2009, p. 279) de que *Canções Típicas Brasileiras* é do mesmo período, entre sua volta de Paris e o ano de 1929, Villa-Lobos compôs seis obras indianistas, duas delas dentro de seu mais importante ciclo de obras do período, os *Choros*. Na década seguinte este número aumenta para nove se considerarmos as quatro suítes do *Descobrimento do Brasil* como um único ciclo e chega a dez se incluirmos *Uirapuru* no ano de 1934. A década de 1940 é a que tem menos obras com esta temática, pois se consideramos os três *Cantos de Çairé* como um único ciclo teremos somente três obras, todas compostas entre 1940 e 1941. Depois de nove anos Villa-Lobos retoma seu indianismo em *Erosão* e durante a década de 1950 compõe mais cinco obras com a temática.

Rodrigues (2017, p. 179-180) mostra que o argumento de Guérios (2009) de que Villa-Lobos teria “descoberto o Brasil” ao morar em Paris teve início em um artigo de Lisa Peppercorn de 1976, mas que não teve muito impacto no Brasil por causa de sua pouca difusão no país. Um segundo texto a citar este tema foi publicado na série *Presença de Villa-Lobos* por Eero Tarasti em 1980 e combatido logo no ano seguinte por Bruno Keifer em seu livro *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*, no qual o autor argumenta que Villa-Lobos já compunha obras com características nacionais antes da sua viagem à Paris. Como argumenta Lago (2010, p. 239), Villa-Lobos realmente havia composto algumas obras com temática nacional na década de 1910, precedendo inclusive à chegada de Darius Milhaud ao Brasil em 1917, como as duas coleções para piano baseadas em temas folclóricos *Petizada* e *Brinquedo de Roda*, ambas de 1912. Em obras que não fazem referência programática a uma temática nacional o autor também já havia utilizado recursos musicais com características locais, como no terceiro movimento de seu *Quarteto de Cordas n. 3* (1916) e no terceiro movimento da *Sinfonia n. 1* (1916). Sobre estas obras Lago comenta:

mais do que o eventual recurso à citação de temas folclóricos, impressiona a adoção de processos rítmicos inspirados na música popular brasileira mais sofisticados (na polirritmia e no recurso a imparidades rítmicas como o “3-3-2”), que aqueles utilizados por Milhaud, mais próximos de Nepomuceno e Levy do que Villa-Lobos (LAGO, 2010, p. 239).

Foge ao escopo deste trabalho analisar o modo como a temática nacional de um modo geral e os respectivos recursos musicais empregados por Villa-Lobos

aparecem em sua obra da década de 1910, mas é perceptível que as temáticas nacionais já se faziam presentes em diversas de suas obras anteriores a 1923 ainda que não fossem predominantes, do mesmo modo que outros compositores o fizeram até o início da década de 1920. No entanto, ao se vislumbrar sua obra como um todo pode-se perceber que o nacionalismo aguerrido é realmente inserido em sua obra a partir de 1923, o que ocorreu paralelamente aos outros artistas modernistas de sua geração, e isso ocorreu também com o indianismo, que foi parte integrante de seu modernismo-nacionalista. Neste sentido, vejo argumento de Guérios (2003) de que o compositor se converteu em um músico brasileiro apenas em sua estadia em Paris um pouco exagerado, mas concordo que o ambiente artístico da capital francesa foi fundamental para que Villa-Lobos pudesse se voltar à temática nacional e especialmente ao indianismo.

O principal objetivo para Villa-Lobos ir à Paris era mostrar as suas obras e as de outros compositores brasileiros, além de buscar editar as suas partituras (BUSCACIO; BUARQUE, 2017, p. 32). No Brasil ele era um dos poucos compositores que se utilizava com vigor da estética mais moderna em voga no país, o impressionismo debussysta, o que o associava aos compositores mais modernos. Como vimos, desde a proclamação da república até os primeiros anos da década de 1920 o nacionalismo musical brasileiro esteve ligado à renovação e atualização da linguagem artística nacional de modo que o Brasil pudesse participar do concerto das nações, mas a utilização da temática nacional não era considerada uma prática necessária a esse processo. Villa-Lobos, inclusive, era reconhecido como um dos maiores compositores nacionais jovens e considerado moderno no país mais pela sua linguagem impressionista do que pelo nacionalismo temático. Ao chegar à capital francesa o compositor se deparou com um cenário no qual sua linguagem já estava defasada em relação ao que se considerava moderno (GUÉRIOS, 2009, p. 153). Os círculos musicais parisienses esperavam dos compositores estrangeiros que o modelo de modernidade musical estivesse calcado no primitivismo, este derivado do Stravinski da fase russa, através da utilização de elementos populares de seus países (GUÉRIOS, 2009, p. 157).

A bibliografia sobre Villa-Lobos produzida principalmente após a virada para o século XXI demonstra que é muito provável que o compositor brasileiro tenha tido algum tipo de contato com a música de Stravinski antes de sua primeira viagem à Paris, contrariando o que parte da bibliografia mais antiga havia propagado. Dentre

as fontes nas quais Villa-Lobos pode ter tido informações sobre a obra do compositor russo estão sua convivência com artistas estrangeiros como o pianista polonês Arthur Rubinstein e o compositor francês Darius Milhaud, que conheciam muito bem esse repertório, os contatos de Villa-Lobos com o círculo Veloso-Guerra, o qual era bastante atualizado sobre a música moderna que se fazia na França, assim como a cópia feita por Villa-Lobos de uma obra de Stravinski para a cantora Vera Janacopoulos em 1920 (LAGO, 2010, p. 82). Apesar da música do compositor russo ter sido difundida de maneira bastante tardia no Rio de Janeiro por meio de concertos, o que ocorreu basicamente a partir da década de 1930 (ver LAGO, 2010, p. 65-67), seu nome já era comentando nos círculos artísticos como índice de modernidade, como exemplifica a conferência de abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, proferida por Graça Aranha:

Este subjetivismo é tão livre que pela vontade independente do artista se torna no mais desinteressado objetivismo, em que desaparece a determinação psicológica. Seria a pintura de Cézanne, a música de Strawinsky reagindo contra o lirismo psicológico de Debussy procurando, como já se observou, manifestar a própria vida do objeto no mais rico dinamismo, que se passa nas coisas e na emoção do artista (ARANHA, 1925, p. 16-17).

Ao comparar as partituras de *Tédio de Alvorada*, composta em 1917, e *Uirapuru*, ampliação de *Tédio* que foi realizada provavelmente em 1934, Salles (2005, p. 9) demonstra que alguns elementos da linguagem da obra de 1917, como certas passagens politonais que soam Stravinskianas, já se faziam presentes na obra de Villa-Lobos antes de sua ida à Paris. O autor argumenta que essa característica pode ter sido um resultado do contato com Darius Milhaud em 1917. Uma outra possibilidade é o contato do compositor com o círculo Veloso-Guerra durante o mesmo período.

A sua inserção no meio artístico parisiense se deu através de uma rede de sociabilidades que contava com os modernistas brasileiros que já estavam na capital francesa, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, assim como os principais expoentes da arte moderna francesa, como Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Erik Satie e Darius Milhaud (GUÉRIOS, 2009, p. 158). O episódio relatado por Tarsila sobre o contato de Cocteau com Villa-Lobos em sua casa é ilustrativo desse momento:

Entre os brasileiros. Villa-Lobos improvisava no [piano] Erard de concerto, submetendo-se à crítica de Cocteau, que uma vez por blague, sentou-se debaixo do piano para ouvir melhor. Cocteau não gostou da música de Villa-

Lobos daquele tempo: achava nela um parentesco com Debussy e Ravel. O nosso grande maestro, recém chegado a Paris, improvisava outra coisa mas Cocteau continuava intransigente e por pouco não brigaram (AMARAL, 1975 apud GUÉRIOS, 2009, p. 159).

A transformação da linguagem musical de Villa-Lobos a partir desse momento é bastante conhecida e discutida na literatura, exemplificada por obras como o *Noneto* (1923) e o *Choros n. 2* (1924). Dentre os elementos que foram trazidos para o protagonismo da sua escrita está o primitivismo, que no caso da música tinha como expoente máximo a estética stravinskiana.

Se até 1923 Villa-Lobos havia utilizado elementos da temática nacional, como a música folclórica e canções infantis, a partir de então ele iria inserir a temática indígena em sua obra com um protagonismo inédito para os compositores brasileiros. Em consonância com as propostas dos modernistas brasileiros, o indianismo de Villa-Lobos se diferencia do indianismo romântico em pelo menos um aspecto crucial, as fontes de referência. Para os românticos, como Carlos Gomes, ou os primeiros modernistas, como Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez, as fontes indianistas se resumiram à parte programática de suas composições através da utilização da literatura romântica, como as obras de José de Alencar, ou dos poemas épicos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Como comenta o próprio Nepomuceno em entrevista de 1917, ainda não haviam pesquisas no Brasil capazes de fornecer fontes para os compositores buscarem referências culturais em material coletado de povos indígenas e populares: “Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto” (NEPOMUCENO, 1917 apud GUÉRIOS, 2009, p. 112).

Ao contrário de seus antecessores, Villa-Lobos vai passar a utilizar, a partir de seu retorno ao Brasil em 1924, uma série de fontes antropológicas de material musical indígena. Como destaca Moreira (2010, p. 127), o uso de melodias indígenas “originais”¹⁶ foi um dos principais elementos do indianismo vilalobiano. A

¹⁶ O grau de originalidade atribuído às melodias transcritas nas obras consultadas por Villa-Lobos é um ponto de discussão. As transcrições realizadas nestes materiais têm pouca semelhança com as melodias realmente cantadas pelas populações indígenas, como pode-se depreender através de uma comparação entre as gravações dos fonogramas de Roquette-Pinto com as transcrições disponíveis no livro. A novidade trazida por Villa-Lobos é inserir essas transcrições em suas composições, ainda que fossem bastante diferentes das melodias originais efetivamente cantadas pelos índios.

primeira fonte a aparecer em sua obra é o material publicado em 1917 por Edgar Roquette-Pinto intitulado *Rondonia: Anthropologia – Ethnografia*, que continha um livro etnográfico e fonogramas em cilindros de cera. Esse material foi especialmente importante para Villa-Lobos, pois foi consultado pelo compositor durante a década de 1920 e algumas das canções gravadas aparecem citadas na obra do compositor. Segundo uma das biógrafas de Villa-Lobos, Lisa Peppercorn, o compositor “havia mostrado um grande interesse” nesse material já na década de 1910, quando teria ido ao Museu Nacional com sua esposa Lucília para ouvir e guardar de memória as melodias escutadas, ainda que não tenha lhe ocorrido utilizá-las em suas composições (PEPPERCORN, 2000 apud MOREIRA, 2010, p. 40). Essa explicação tenta justificar um interesse de Villa-Lobos pela música indígena anterior à sua ida à Paris, algo que pode ter sido inclusive criado pelo próprio compositor, mas não encontra muito suporte nas evidências documentais. A explicação de que ao voltar da capital francesa ele tenha buscado esse material para utilizá-lo em suas composições, que efetivamente aparecem a partir de meados da década de 1920, parece muito mais plausível.

Assim como o *Macunaíma* de Mário de Andrade é baseado na obra do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872/1924), o indianismo de Villa-Lobos é bastante inspirado nas pesquisas de Roquette-Pinto, especialmente na sua consulta ao livro e fonogramas de *Rondônia*. Tanto Mário quanto Villa-Lobos, portanto, irão utilizar fontes produzidas de acordo com a tradição alemã de etnografia para criar suas obras indianistas modernistas. A primeira obra em que aparece esse material é o *Choros n. 3* (1925), na qual é citada a canção *Nozani-ná*, transcrita na página 85 de *Rondonia* e gravada no fonograma número 14.597 catalogado no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

FIGURA 9 – TRECHO DA PARTITURA DE NOZANI-NÁ

PHONOGRAMMA 14.597
(INDIOS PARECÍS)

The image shows a musical score for a phonogram. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'No - za - ni' and ends with 'ku - á...'. The second staff starts with '... ka - za' and ends with 'No - za - ni'. The third staff starts with 'na - ô - re - ku - á' and ends with 'No - za -'. The fourth staff starts with 'ni no - te - ra - han' and ends with 'O lo - ni -'.

No - za - ni na ô - re - ku - á ku - á...

... ka - za ê - tê ê - tê..... No - za - ni

na - ô - re - ku - á ku - á..... No - za -

ni no - te - ra - han ra - han O lo - ni -

FONTE: ROQUETTE-PINTO (1917, p. 85)

A partitura é uma transcrição do fonograma realizada pelo regente baiano João Astolpho de Souza Tavares (1852-1932), que colaborou também em outras questões musicais do livro (SALLES, 2017, p. 45). O compositor utilizou a citação desse tema com algumas poucas variações em pelo menos sete obras: *Choros n. 7* (1924), *Choros n. 3* (1925), *Rudepoema* (1921-1926), *Canções Típicas Brasileiras – N.2* (1919, estreada em 1929), *Introdução aos Choros* (1929), na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Regozijo de uma Raça* (1937).

Além de *Nozani-ná*, Villa-Lobos utilizou mais três canções publicadas por Roquette-Pinto, se valendo para isso tanto das partituras do livro quanto dos fonogramas:

Acredita-se, mesmo, que ele tenha escutado alguns dos fonogramas originais, o que se conclui pelo fato de que sua partitura do acalanto paresi “Mokocê-cê-maká” revela detalhes que só existem na gravação, inclusive uma “aceleração desafinante”, resultado de alguma falha mecânica do fonógrafo no momento da gravação (SALLES, 2017, p. 47).

O tema *Ená-Môkôcê cê-maká* não está transcrito no livro *Rondonia*, mas está gravado no fonograma 14.601. Ele aparece em pelo menos sete obras do compositor: *Choros n. 7* (1924), *Rudepoema* (1921-1926), *Choros n. 10* (1926); *Introdução aos Choros* (1929); *Canções Típicas Brasileiras – N.2* (1919, estreada em 1929), como uma das peças da *Coleção Escolar* (1934) e *Erosão* (1950). *Teirú*,

por sua vez, aparece transcrito na página 87 do livro, mas não tem indicação de fonograma nem em *Rondonia* nem nas obras de Villa-Lobos. Esta melodia aparece em pelo menos duas obras do compositor: *Três Poemas Indígenas* (1926) e como uma das peças da *Coleção Escolar* (1934).

FIGURA 10 – TRANSCRIÇÃO DE TEIRÚ EM RONDONIA



FONTE: ROQUETTE-PINTO (1917, p. 87).

A última canção de *Rondonia* utilizada por Villa-Lobos foi *Ualalocê*, que consta no fonograma 14.595, mas, a exemplo de *Ená-Môkôcê cê-maká*, não tem partitura transcrita no livro. O tema foi utilizado em pelo menos três obras do compositor: *Canções Indígenas – N.2* (1930), *Ualalocê* (1930) (apresentada em 1930 como parte das *Canções Típicas Brasileiras*) e na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937). Uma última referência às canções de *Rondonia* aparece no título do terceiro movimento das *Canções Indígenas*, *Kamalalô*. Não há nenhuma canção no livro nem nos fonogramas de Roquette-Pinto com o nome Kamalalô, mas esse é o nome da personagem da letra de *Ualalocê*:

O ualalocê narra episódio [sic] da vida da índia Kamalalô. Indo passear á [sic] floresta viu um homem trepado num pé de tarumã; suppondo [sic] que fosse um Índio, disse-lhe : — Arítí, dá-me uma fructa [sic] de tarumã? E o homem respondeu: — Kamalalô pensa que eu sou Arítí. Eu sou «pai do mato»... (ROQUETTE-PINTO, 1917, p. 84)

A informação sobre esta obra aparece no catálogo de obras de Villa-Lobos, que diz que não existe partitura localizada para ela e que as informações foram retiradas da versão anterior do próprio catálogo. Isto impossibilita saber se a obra realmente existiu e quais seriam as suas características.

Um segundo material importante como fonte de elementos indígenas para Villa-Lobos foi o livro do viajante Jean de Léry, intitulado *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*, publicado pela primeira vez em 1578. Esta obra é um diário das viagens que o autor fez pela França Antártica, território sob domínio francês durante do século XVI que atualmente corresponde à baía de Guanabara no Rio de Janeiro. O livro obteve grande êxito popular na Europa até o século XVIII como literatura sobre uma terra exótica e nova (MILLIET, 1961, não paginado). Nesta obra foi publicada a transcrição em partitura cantos indígenas observados por ele na região visitada¹⁷. Sua primeira tradução para o português foi feita por Tristão de Alencar Araripe, publicada em 1889 na edição n. 52, tomo II, da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mas ela não traz nenhuma partitura das canções.

O primeiro livro de história da música do Brasil, publicado Guilherme de Melo em 1908 com o título *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*, traz uma reprodução da transcrição e comentários sobre o livro de Léry (MELO, 1947, p. 11).

¹⁷ Das três edições do livro às quais tive acesso, uma de 1585, outra de 1594 e outra de 1880, somente a primeira contém partituras de transcrições dos cantos indígenas. O motivo pelo qual as transcrições foram retiradas das edições posteriores do livro são incertas. Agradeço ao professor Paulo de Tarso Salles por informar da existência das partituras na edição de 1585.

Figura 11 – TRANSCRIÇÕES DE CANIDE IOUNE E SABATH



De acordo com Melo, a primeira melodia é *Canide ioune*, que significa “ave amarela”. Ela é uma transcrição exata da melodia que é apresentada na página 156 do livro de Jean de Léry. Já a segunda melodia, que de acordo com Melo é uma canção elegíaca denominada *Sabath*, aparece modificada em relação ao livro do cronista francês. A única página que faz referência ao termo Sabbath em todo o livro de Léry traz a melodia abaixo, que é igual à transcrição de Melo somente a partir da oitava nota.

FIGURA 12 – TRANSCRIÇÃO DE LÉRY (1585) DE SABBATH



FONTE: LERY (1585, p. 385).

Como a melodia utilizada em suas músicas é a que se apresenta no livro de Guilherme de Melo, acredito que esta tenha sido a fonte consultada diretamente por Villa-Lobos, ao invés de uma consulta direta ao livro de Lery.

Os dois temas apresentados por Melo foram utilizados conjuntamente em forma de citação em pelo menos três obras do compositor: *Três Poemas Indígenas*

¹⁸ Apesar de citar aqui a terceira edição do livro, de 1946, à qual tenho acesso na íntegra, pude consultar parte da primeira edição, de 1908, na qual constam as mesmas partituras.

(1926) e nas versões dessa obra para a *Coleção Escolar* (1934) e para o segundo volume do *Canto Orfeônico* (1950). O compositor também usa esse material nas suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937), especialmente na terceira. Em um texto anexo à partitura da obra presente no acervo do Museu Villa-Lobos, o compositor descreve esse uso:

O ambiente da 2ª parte, é baseado em temas ameríndios pré-colombianos colhidos por Jean de Lery e outros historiadores estrangeiros e nacionais, alguns imaginados à maneira melódica dos temas citados com esse material e as observações colhidas in loco, pessoalmente, pelo autor ou por intermédio de fonogramas de temas autoctonos [sic] brasileiros, foram criados vários gêneros de canções e dansas (sic) primitivas (VILLA-LOBOS, 1937 apud JACQUES, 2014, p. 319).

Nesta citação o compositor afirma que utilizou na obra melodias por ele mesmo “in loco”. As supostas viagens de Villa-Lobos pelo interior do Brasil durante a juventude são bastante conhecidas pela bibliografia, assim como as dúvidas se elas realmente ocorreram. O que se pode assegurar é que até o presente não foi encontrada nenhuma evidência material dessas viagens e nem a citação de melodias colhidas por ele próprio em suas obras.

O indianismo musical de Villa-Lobos vai além da citação dessas melodias, pois o compositor elabora toda uma linguagem musical indianista baseada nas características do material supracitado. Além de citar melodias de maneira literal ou quase literal e com a referência ao original descrita na partitura, o compositor utiliza fragmentos dessas melodias com algumas alterações em obras geralmente instrumentais e também cria novas melodias baseadas em graus conjuntos, modalismos, rítmicas regulares sobre um pulso constante, todas estas características das melodias pesquisadas pelo compositor (ver MOREIRA, 2010).

Na parte programática das obras o compositor também opera uma mudança de paradigma. Assim como ele procurou fontes etnográficas para criar sua linguagem musical indianista, o seu indianismo programático se baseia em lendas indígenas recolhidas e/ou compiladas por pesquisadores ou criações originais baseadas em lendas indígenas. Uma das principais fontes de conteúdo programático para suas obras indianistas foi o livro *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887*, do naturalista brasileiro João Barbosa Rodrigues (1842-1909), publicado em 1890. O livro é uma compilação de lendas ameríndias principalmente amazônicas, dentre as quais muitas são amplamente conhecidas, como o Corupira, o Saci-Pererê e o Jurupari. O autor discute a língua

Nheengatu, as origens das lendas, sua transmissão, a bibliografia sobre o assunto e apresenta algumas lendas tanto em Nheengatu como sua tradução para o português.

Villa-Lobos utilizou material programático de *Poranduba* em pelo menos três obras: os poemas sinfônicos *Erosão* (1950) e *Mandú-Çárará* (1940), que serão comentados com detalhe mais à frente neste trabalho, e nas *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu* (1952). No caso desta última, as letras das canções, na língua Nheengatu, foram retiradas integralmente do livro de Barbosa Rodrigues, nas páginas 133 e 135, respectivamente. No catálogo de obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009) existe a menção da utilização de uma lenda recolhida por Barbosa Rodrigues numa obra chamada *Izi* (s.d.), mas que não tem partitura e, portanto, não pode ter sua existência confirmada.

Poranduba ainda forneceu à Villa-Lobos, além de material programático, as melodias dos *Cantos de Çairé n. 1* (1941) e *n. 2* (s.d.), provavelmente composto no mesmo ano. Diferentemente das melodias de *Rondonia* e do *Histoire* de Jean de Léry, nos *Cantos de Çairé* o compositor não coloca a referência à fonte das melodias citadas.

FIGURA 13 – MELODIAS DE ÇAIRÉ PUBLICADAS POR BARBOSA RODRIGUES E UTILIZADAS POR VILLA-LOBOS NOS CANTOS DE ÇAIRÉ N. 1 E N. 2



FONTE: RODRIGUES (1890, p. 335).

A utilização de obras literárias é uma característica do indianismo musical romântico, como já comentado anteriormente. Villa-Lobos também faz uso de material literário em sua obra indianista, mas diferente dos seus antecessores, o compositor recusa toda a literatura do romantismo em detrimento dos autores modernistas de seu tempo, principalmente Mário de Andrade. Esta atitude de negação do romantismo literário é compartilhada por todos os membros do grupo de modernistas da Semana de 22. De Mário de Andrade, Villa-Lobos utilizou poemas

em duas obras indianistas: no terceiro do *Três Poemas Indígenas* (1926), intitulado *Iara*, e na primeira das *Canções Indígenas* (1930), intitulada *Pai do Mato*. Outro autor modernista do qual o compositor utilizou fonte literária programática indianista foi Manuel Bandeira, na sexta peça da *Suíte Sugestiva* (1929), intitulada *L'Enfant et le Youroupari (tragédie)* (A criança e o Jurupari (tragédia)). Além dos poemas dos dois escritores, Villa-Lobos também utilizou material literário baseado em lendas indígenas produzido por ele próprio, em *Uirapuru*, e por seu pai, Raul Villa-Lobos, em *Amazonas*.

Este modo de Villa-Lobos desenvolver o seu indianismo está relacionado aos procedimentos característicos do primitivismo musical internacional. Gorge (2000, p. 22) recupera uma discussão de George Boas e Athur Lovejoy da década de 1930, na qual os autores diferenciam dois tipos de primitivismo, um “brando” e outro “estrito” (“*soft*” e “*hard*” no original). O primitivismo brando seria aquele ligado às questões de adaptação formal e estética, no qual o artista se apropria de elementos materiais da cultura do outro com o objetivo de renovar a estética da sua obra, uma atitude característica do período moderno. O primitivismo estrito, que tem início no período pós-moderno, se refere à tendência de apropriação dos rituais e saberes étnicos, o que promoveria uma aproximação entre as alteridades. Neste contexto, a maneira de identificar uma prática como primitivismo brando ou estrito consiste em identificar “o nível de apreensão dos mitos e signos primitivos” e “os conteúdos semânticos e ideológicos veiculados pelas obras” (GORGE, 2000, p. 23).

Estes dois tipos de primitivismo estão ligados à maneira como os compositores, a partir do século XX, abordaram a música primitiva. Alguns artistas optaram por abordar a arte primitiva pela via teórica, utilizando-se para isso geralmente de estudos etnológicos. Outros optaram pela via prática, visitando comunidades de outras culturas para aprender suas técnicas artísticas e ampliar sua compreensão sobre elas (GORGE, 2000, p. 46).

Neste sentido, entendo que Villa-Lobos optou pela via teórica, pois partiu das transcrições e gravações das músicas indígenas para criar a sua própria música e não das teorias êmicas dos povos nativos apreendidas através da imersão cultural. É importante enfatizar que em sua época os indígenas não gozavam do status de cidadãos brasileiros, como a exclusão deles da catalogação dos “tipos” brasileiros de Roquette-Pinto comentada acima deixa claro. Considerava-se que seu papel na

formação da nação era o de participar da miscigenação que ocorreu no período colonial. Podemos identificar esse pensamento na própria fala do compositor:

Quanto aos povos que, através da história, colaboraram para o surgimento da música no Brasil, estes foram o ameríndio, português, espanhol, francês, negro-africano, italiano, saxônio (alemão e austríaco) eslavo e norte-americano. [...] Os vestígios do ameríndio vão desaparecendo no desenvolvimento dos sincretismos, salvo casos raríssimos. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 539)

Esta ideia de afastamento temporal do índio em relação à sociedade nacional influencia os significados colocados em ação pelo indianismo de Villa-Lobos. Segundo Gorge:

No plano da ética, os temas do exotismo e da alteridade geraram duas formas de primitivismo: uma de ordem "cultural" e outra de ordem "cronológica". Enquanto a forma "cultural" implica numa distância das normas sociais impostas pela sociedade ocidental, resultando em uma identificação mais profunda com as culturas primitivas, a forma "cronológica" procura interpretar civilizações extra-europeias como imagens do passado, sem questionar os fundamentos socioculturais do Ocidente (GORGE, 2000, p 20).

A associação das populações indígenas com o passado distante é exemplificada pela adaptação do poema sinfônico *Tédio de Alvorada em Uirapuru*. A primeira obra, composta em 1917, trata em seu argumento de uma história da Grécia antiga, uma sociedade considerada um “outro” dentro da tradição da música de concerto ocidental (BASTOS, 2013, p. 79), a exemplo das culturas indígenas. Villa-Lobos utiliza a mesma música, com algumas inserções de material novo e ajustes de orquestração, para representar um argumento totalmente diferente em *Uirapuru*, que fala de uma lenda indígena amazônica. O nexo semântico que permite essa adaptação é a associação das duas tradições, a grega e a indígena, com a infância da humanidade, a primeira como origem da tradição ocidental e a segunda da nação brasileira (SANTOS, 2015, p. 164). Em uma crítica de Mário Nunes para o Jornal do Brasil de 21 de maio de 1943 o autor comenta o significado ancestral dessa obra composta com uma técnica musical moderna: “[Uirapuru] nos acorda nalma [sic] ecos que tanto podem ser de eras ancestrais como de futuras eras” (NUNES, 1943).

4 FLORESTA TROPICAL: UMA TÓPICA ICÔNICA NA MÚSICA DE VILLA-LOBOS

A paisagem da floresta, especialmente a amazônica, é um tema frequente nas obras de Villa-Lobos, no seu próprio discurso e também na crítica musical sobre ele. As referências programáticas à floresta em suas obras aparecem em títulos ou subtítulos, como na peça para piano *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), na suíte *Descobrimento do Brasil* (1937), na abertura orquestral *Alvorada na Floresta Tropical* (1953) e no poema sinfônico *Floresta do Amazonas* (1958) e também nos argumentos dos poemas sinfônicos *Uirapurú* (1917), *Amazonas* (1917), *Erosão* (1950), *Rudá* (1951) e *Mandú-Çarárá* (1940).

Para além da obra, as referências à biografia do compositor também trazem uma abundância de associações com a natureza brasileira. Em uma notícia reproduzida no jornal carioca *Diário de Notícias* em 1951, Villa-Lobos afirma: “Eu sou brasileiro, descendente de índios do Brasil e nunca tive professores estrangeiros. O que eu estudei foi nos nossos rios, nas nossas florestas e nas nossas árias folclóricas” (CARLERS, 1951, p. 2). Durante sua segunda estadia em Paris, em 1926, começaram a surgir as histórias sobre as supostas viagens que Villa-Lobos teria feito pelo interior do Brasil, especialmente na Amazônia, para a coleta de material folclórico e indígena (GUÉRIOS, 2009, p. 178). O desenvolvimento dessa relação íntima com a natureza brasileira estaria, segundo o discurso do compositor, relacionado com a imersão proporcionada por essas viagens de pesquisa.

A crítica musical também traz uma série de descrições sobre as associações da música de Villa-Lobos com a natureza. O importante crítico musical francês Henri Prunnières faz uma descrição detalhada das imagens evocadas pela música de Villa-Lobos:

Com estas obras tem-se a impressão de descobrir um novo mundo musical. Não nos dão a impressão de transportar a um céu mais ardente imagens da França ou da Alemanha, mas evocam, com um mágico poder de sugestão, a impenetrável **floresta virgem de ruídos misteriosos, as planícies imensas, os grandes rios**, todas aquelas **paisagens** que bem poucos europeus conhecem, mas que de bom grado procuram imaginar como uma espécie de **paraíso terrestre onde revolteiam borboletas e pássaros fascinantes, onde o solo se cobre de florestas estranhas e magníficas.**(...) Villa-Lobos trouxe consigo a Paris **a alma da floresta virgem.**(...) Estamos em presença de uma **força da natureza, de um ciclone, de uma erupção vulcânica**, e ficamos transtornados por essa audição como pelo espetáculo cataclismo (PRUNNIÈRES apud GUÉRIOS, 2009, p. 180, grifos meus).

O jornal carioca Correio da Manhã cita, numa notícia de 1949, um crítico musical não identificado do jornal francês Le Monde que comenta os Choros¹⁹, afirmando que “O compositor é capaz de **nos fazer sentir** o perfume embriagador da **floresta tropical**, arrancar-nos violentamente de nosso meio para nos transportar tão longe, em um instante” (PRESSE, 1949, p. 13, grifo nosso). O jornalista Nestor Victor, para o jornal Correio da Manhã em 1928, assim escreve:

Mas o que nelle mais nos orgulha é isto: embora o moço brasileiro não seja um auto-didacta, embora pareça á crítica européa que elle muito deve á influencia de Debussy, e que Strawinsky foi que o revelou a si proprio, acha essa mesma critica que o lyrismo do sr. Villa Lobos é algo de absolutamente particular porque **arrasta o auditorio para o meio da immensa floresta tropical** [sic] (VICTOR, 1928, p. 4).

Arnaldo Estrella, em 1970, em sua análise dos quartetos de cordas de Villa-Lobos, cita as imagens da natureza induzidas por sua música:

nos sentimos impelidos **a ver**, na sua música, os apelos telúricos, as sugestões da **natureza selvagem, das florestas terríficas, dos rios-mares, das cachoeiras desmedidas**, daquele capítulo do Genesis que não foi escrito, na frase esculpida pelo gênio de Euclides da Cunha. **A natureza bravia** e o homem primitivo, dos “Sertões”, têm o seu correspondente musical na arte de Villa-Lobos (ESTRELLA, 1970 apud GUÉRIOS, 2009, p. 48).

Tom Jobim, em um manuscrito de 1987, também demonstra essa percepção da representação da natureza na música de Villa-Lobos, falando especificamente do Choros n. 10:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos choros nº 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto [sic], obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada **floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos**, em suma, o Brasil (JOBIM, 1987 apud RIPKE, 2018, p. 40).

A floresta amazônica acabou se tornando parte da imagem de Villa-Lobos também nas suas representações criadas para o amplo público, como retrata a homenagem feita ao compositor pelo governo brasileiro ao stampa-lo na cédula de quinhentos cruzados que circulou no país entre 1986 e 1990. No anverso da cédula é mostrado um retrato de Villa-Lobos com um fundo de vitórias-régias, planta típica da Amazônia, e um trecho da primeira página da redução para piano da partitura de

¹⁹ A notícia traz a palavra “Côros”. A letra maiúscula indica que o termo se refere a um nome de obra e não à formação de grupo vocal. Não há no catálogo de obras do compositor uma obra ou conjunto de obras com esse nome, o que leva a crer que é um erro de escrita da palavra “Chôros”.

Uirapurú. No verso é mostrado o compositor regendo com seu fraque e batuta em frente a um cenário típico da floresta amazônica, com um rio e uma densa floresta de árvores tropicais.

FIGURA 14 – CÉDULA DE QUINHENTOS CRUZEIROS: ANVERSO E VERSO



FONTE: BRASIL (2019, não paginado).

O samba-enredo em homenagem ao compositor feito pela escola de samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel em 1999, citado por Guérios (2009, p. 49), também faz essa associação entre a música de Villa-Lobos e a floresta: “Deixou cantar em sua música / A fauna, a flora, o rio e o mar (o mar) / No concerto da floresta ao luar / Canta o pajé... dança o Mandu Çarará”.

Neste capítulo será discutida uma estrutura musical que aparece em diversas obras do compositor, incluindo todos os poemas sinfônicos indianistas, e que é o principal veículo de representação da floresta na música de Villa-Lobos. Considero esta estrutura uma tópica musical que denomino de Floresta Tropical. Este termo foi inicialmente sugerido nos estudos de tópicos em Villa-Lobos por Piedade (PIEADADE, 2009, p. 129) como um universo de tópicos pelo qual perpassam tópicos selvagens e animais. Moreira (2010, p. 229–231) também fala dos sons de floresta na música

de Villa-Lobos, nesse caso como texturas musicais ambientadoras do índio dentro das obras, mas não como uma tópica musical em si. O espaço limitado concedido pelos dois autores supracitados à questão dos sons da natureza como tópicos em sua plenitude é um reflexo da preferência da musicologia brasileira pelos elementos de significado de origem sócio-cultural, como tradições musicais folclóricas ou étnicas. Os elementos da natureza tem tido espaço limitado nos estudos de significação em música, geralmente aparecendo como exemplos de pictorialismo, a exemplo do que acontece no trabalho seminal de Ratner (1980, p. 25). Pode-se traçar um paralelo dessa atitude com as discussões sobre nacionalismo que se desenvolveram a partir da década de 1920 no Brasil, quando, a partir de Mário de Andrade, se estabeleceu como paradigma do nacionalismo uma visão culturalista, tributária de Silvio Romero, de identificação de materiais folclóricos e populares para criação da música nacional em detrimento dos aspectos naturais e geográficos (VOLPE, 2008, p. 59). Desde então, a identificação de “musicalidades” (PIEDEDE, 2013) tem sido o foco dos estudos sobre significação em música e seguiu como fator primário nos estudos sobre tópicos musicais.

Para entender a Floresta Tropical de Villa-Lobos é útil recuperar a distinção semiótica entre os conceitos de “type” e “token”²⁰. “Type” é um termo utilizado para designar uma classe de elementos semióticos, podendo descrever um conjunto desses elementos, uma classe ou mesmo uma lei para sua formação (WETZEL, 2006, não paginado). As tópicos musicais se enquadram nesta categoria pois elas descrevem uma série de características que uma passagem musical necessita ter para comportar o seu significado. O “token”, por sua vez, é o termo que descreve uma concretização particular de acordo com as regras definidas pelo “type”. Aplicando-se à música, um “token” seria a passagem musical em si, aquela que comporta as características gerais da tópica. Neste capítulo, a tópica Floresta Tropical é considerada como um “type” e as passagens analisadas nas obras são “tokens”.

Baseando-se nas tricotomias peirceanas, Monelle (2006, p. 28) estabelece um contraste entre tópicos musicais icônicas (*iconic*) e indicadoras (*indexical*), as

²⁰ A tradução destes termos para o português é complexa e não está estabelecida pela bibliografia. Eco (2012, p. 42) traduz os termos como “tipo” e “token”, esse segundo com uma tradução alternativa como “ocorrências concretas”. Alguns autores utilizam a terminologia em inglês para evitar confusões, mesma decisão tomada neste trabalho.

primeiras tendo sua representação baseada em sons naturais e as últimas em eventos musicais. Dentro da teoria semiótica de Peirce, o processo de significação envolve três elementos básicos e suas relações: o signo (*sign*), algo que representa uma outra coisa, o objeto (*object*), que é a coisa representada pelo signo, e o interpretante (*interpretant*), efeito criado na mente do receptor pela relação entre signo e objeto (TURINO, 1999, p. 222). Esta última relação, entre signo e objeto, também pode ser entendida por meio de três conceitos diferentes: ícone (*icon*), quando o signo se relaciona com o objeto por meio de uma semelhança, índice (*index*), quando se estabelece uma relação de causalidade ou contiguidade entre signo e objeto, e símbolo (*symbol*), quando a relação é feita por meio de um código cultural convencional aprendido (MONELLE, 2000, p. 14).

A tópica Floresta Tropical é amplamente baseada em relações icônicas, no entanto, como veremos mais adiante, as relações de índice também se estabelecem. A estrutura geral dela, ou seja, o conjunto de características que a define enquanto “type”, é formada por três camadas estruturais. A primeira camada é formada por uma melodia facilmente reconhecível, comumente em instrumento solo, mas que pode variar de orquestração ao longo do trecho. Essa melodia pode ter elementos icônicos, como recursos de imitação de cantos de pássaro, ou então indicadores, como melodias com recursos primitivistas baseados nas canções indígenas utilizadas pelo compositor. A segunda camada é formada por fragmentos melódicos o/ou harmônicos que imitam sons de animais da floresta. Esses fragmentos costumam ser bastante independentes entre si e variar suas características de uma obra para a outra, mas podem conter elementos comuns como articulações em staccati, apojaturas e trinados, ritmos curtos e uma grande variedade de registros, posições métricas e instrumentação. A terceira camada tem como característica ser formada por sons graves ondulantes, geralmente em forma de ostinati ou sustentados, por vezes acrescidos de alguns sons mais agudos também em forma de ostinati ou sustentados.

4.1 SÍMBOLOS E SINAIS GRÁFICOS DAS ILUSTRAÇÕES E METODOLOGIA ANALÍTICA

Cada um dos exemplos que seguem abaixo está acompanhado de um gráfico ilustrativo e imagens de apoio quando necessário. O gráfico ilustrativo é formado por

uma partitura com três sistemas, um para cada uma das camadas texturais mencionadas anteriormente, na seguinte ordem: camada 1 para a melodia ou tema principal, camada 2 para os fragmentos melódicos e camada 3 para os ostinati e/ou sustentações. A primeira e segunda camadas são transcritas da partitura da obra com sua rítmica, alturas e registro originais (instrumentos transpositores são escritos como soam) sempre que possível, priorizando-se a clareza e legibilidade. Alguns itens como pausas e compassos em branco são omitidos para ajudar na leitura e acima do primeiro sistema há indicação de compasso. A terceira camada é transcrita sem a rítmica, somente com as alturas e registro originais. Todas as camadas tem indicação de instrumentação de acordo com a Tabela 2.

TABELA 2 - ABREVIações DOS INSTRUMENTOS NOS GRÁFICOS

Abreviações dos instrumentos			
Flautim	Picc	Tuba	Tb
Flauta	Fl	Tímpano	Tp
Oboé	Ob	Xilofone	Xil
Corne inglês	C.I	Vibrafone	Vib
Clarinete	Cl	Celesta	Cel
Clarone	Cl.B	Harpa	Hp
Fagote	Fag	Piano	Pf
Contrafagote	Cfag	Violino	Vi
Trompa	Cor	Viola	Vla
Trompete	Tr	Violoncelo	Vc
Trombone	Trb	Contrabaixo	Cb

FONTE: O autor (2019).

A metodologia de análise harmônica é baseada na teoria dos conjuntos, conforme exposta e sistematizada por Joseph Straus (2013) na edição traduzida para o português, incluindo-se os padrões de escrita dos conjuntos na forma normal, com colchetes e números separados por vírgulas, e o número dos conjuntos conforme a tabela do apêndice A do mesmo livro. Por se tratar de uma teoria amplamente utilizada e difundida na musicologia brasileira e internacional, assumo que o leitor conheça o aparato da teoria dos conjuntos e, portanto, não seja necessário fornecer explicações adicionais.

A organização das alturas em Villa-Lobos é um assunto de extenso campo de estudos. Isso se deve a diversos fatores, entre eles o grande ecletismo de técnicas empregadas pelo compositor, a grande diversidade de referências utilizadas em suas diferentes fases composicionais, a recusa de Villa-Lobos em se associar a algum movimento específico, procurando sempre manter uma independência artística, entre outros. Entre as abordagens mais recentes, estudiosos tem analisado

o papel de estruturas simétricas na música do compositor (FALQUEIRO; NERY FILHO; ALBUQUERQUE; VISCONTI, 2017; FALQUEIRO, 2017), estudado a aplicabilidade da teoria neo-riemanniana neste repertório (ALBUQUERQUE; SALLES, 2015; ALBUQUERQUE, 2018) e também a utilização da teoria dos gêneros harmônicos (LACERDA, 2011; MOREIRA, 2014). Esta última se mostrou especialmente útil para os objetivos desta tese, pois a abordagem de construtos escalares familiares aos ouvintes facilita o estabelecimento de relações entre a estruturação das alturas com os elementos de significação trabalhados.

Enquanto a teoria dos conjuntos fornece uma ferramenta interessante para analisar o conteúdo harmônico, melódico e intervalar das obras, a teoria dos gêneros harmônicos estabelecida, por Parks (1989) em seu livro *The Music of Claude Debussy* é adotada aqui como método de interpretação das análises dos conjuntos, construindo-se assim uma relação de complementaridade entre as duas teorias. A metodologia desenvolvida pelo autor, destinada à análise da música de Debussy e influenciada pelos desenvolvimentos de Forte (1973), é baseada no estabelecimento e identificação de coleções de alturas familiares que estão relacionadas a hábitos composicionais comuns a compositores e a tradições musicais diversas. Parks identifica dois tipos de tais coleções, que ele chama de gêneros harmônicos simples e complexo. Outros autores que abordaram a teoria dos conjuntos utilizaram um conceito relacionado, o de coleções referenciais. Um deles foi Straus (2013, p. 153–164), que cita as coleções diatônica, octatônica, hexatônica (semitom-tom e meio) e de tons inteiros como recursos utilizados pelos compositores para criar unidade e senso de movimento na música e que tem atraído a atenção de teóricos. Van Den Toorn (1983), por sua vez, dá especial atenção para as coleções octatônicas e diatônicas como estruturantes nas obras da fase russa de Stravinsky. Se aproximando mais do gêneros harmônicos elencados por Parks, Antokoletz (1984) aborda o papel das coleções diatônicas, octatônicas, de tons inteiros e do cromatismo tanto na geração de simetria quanto de significado na música de Bartók.

Quanto à sua poética, Villa-Lobos não deixou muitos registros de seu processo composicional. Em um dos poucos documentos existentes, um manuscrito anexo à partitura de *Tédio de Alvorada* (1916), analisado por Volpe (2011), o compositor faz uma relação esquemática entre dois desses construtos familiares, a escala cromática e a de tons inteiros, que, por sua vez, como explica a autora, tem

implicações octatônicas. Mesmo que seja difícil traçar uma análise da poética de Villa-Lobos, a abordagem por gêneros harmônicos reflete aspectos composicionais compartilhados entre diversos compositores do início do século XX, especialmente aqueles com abordagens aparentemente menos calculistas que os da escola vienense, baseados em sonoridades reconhecíveis tanto de origens em práticas musicais tradicionais, como a escala diatônica da prática comum ou a pentatônica de culturas primitivas, ou da própria tradição da música clássica, como as escalas de tons-inteiros e octatônica.

Isso nos leva a pensar que os aspectos harmônicos mais intrincados na obra dos dois compositores – Stravinsky e Bartók – advêm de operações realizadas a partir de um material etnicamente estabelecido e não como preferências por sonoridades específicas extraídas de uma totalidade cromática abstratamente formulada (LACERDA, 2011, p. 280).

O comentário de Lacerda pode ser estendido também para Villa-Lobos. Se, por um lado, o compositor foi durante muito tempo considerado “a epítome musical do intuicionismo antropofágico” (VOLPE, 2011, p. 300) por sua linguagem musical de difícil sistematização, por outro a abordagem de gêneros harmônicos demonstra uma série de recursos coerentes tanto de estruturação musical quanto de evocações pictóricas e étnicas.

Pelo fato da teoria de Richard Parks (1989) ser ainda pouco difundida na musicologia brasileira, considero necessário explicitar algumas questões sobre ela. Gênero harmônico, segundo a definição de Parks, é uma coleção de classes de conjuntos que tem uma classe de conjuntos focal, a partir da qual toda coleção é derivada como subconjuntos ou superconjuntos. O primeiro dos gêneros harmônicos simples, o gênero diatônico, tem como conjunto focal o 7-35, que equivale à escala maior/menor natural. A partir desse conjunto são derivados todos os subconjuntos e superconjuntos pertencentes à esse gênero harmônico, apresentados pelo autor no Apêndice 2 de seu livro (PARKS, 1989, p. 325). Os conjuntos 7-32 e 7-34 também são considerados pertencentes ao gênero diatônico. O primeiro forma a escala menor harmônica, o segundo a menor melódica, e ambos compartilham uma série de características com o 7-35, entre elas uma grande quantidade de subconjuntos e superconjuntos, e costumam aparecer na obra de Debussy como alterações cromáticas em passagens dominadas pelo gênero diatônico (PARKS, 1989, p. 59).

Em sua adaptação da teoria para analisar os *Choros* de Villa-Lobos, Moreira (2014, p. 41) considera o conjunto 5-35, a escala pentatônica, como um gênero à

parte do diatônico pela sua “importância diferenciada na música de Villa-Lobos”. Outro conjunto relacionado ao diatônico, chamado de Superlórico, originado da organização da escala menor melódica iniciada na sexta nota, cuja classe de conjuntos é o 7-34, também é visto por Moreira como um gênero independente. Como o próprio autor afirma, essa coleção aparece normalmente como alteração cromática do gênero diatônico, a mesma explicação dada por Parks para considerar as escalas menor melódica e menor harmônica como pertencentes ao gênero diatônico. Neste trabalho, os gêneros pentatônico e superlórico citados por Moreira, ainda que concordando com o papel diferenciado deles na música de Villa-Lobos, serão considerados membros do gênero diatônico. A escala pentatônica, especialmente, tem um aspecto de representação étnica do indígena que deve ser considerado, mas ainda dentro do campo de significados do gênero diatônico.

O gênero de tons-inteiros tem como classe de conjuntos focal o conjunto 6-35 e a lista completa de subconjuntos e superconjuntos deste gênero é mostrada no Apêndice 3 de Parks (1989, p. 326). Pelas suas características simétricas e limitação de intervalos, este é o gênero com a menor quantidade de classes de conjuntos pertencentes, apenas vinte e um. Para Moreira (2014, p. 41), quando utilizado por Villa-Lobos de maneira clara, esse gênero evoca a sonoridade do exotismo impressionista.

O gênero cromático carrega uma característica especial: não tem uma classe de conjuntos focal. Ao invés disso, Parks (1989, p. 74) estabelece uma regra para incluir classes de conjuntos nessa coleção. Membros primários do gênero podem ter seu conteúdo de classes de notas disposto totalmente em semitons ou por semitons e uma segunda maior. Exemplo de conjuntos que cumprem essa regra são o 4-1 (cuja organização sucessiva de intervalos é 1-1-1-9) e o 4-2 (1-1-2-8). Membros secundários podem ter seu conteúdo de classes de notas disposto em semitons com um intervalo que não seja uma segunda menor, como por exemplo o conjunto 4-4 (1-1-3-7). Para Parks (1989, p. 76), o gênero cromático, em Debussy, não costuma ser a base para grandes desenvolvimentos de material temático e/ou harmônico, sendo utilizado em conjunto com outros gêneros para efeitos específicos. Moreira (2014, p. 45), em sua análise de Villa-Lobos, considera o gênero cromático como um processo de transformação de outros gêneros harmônicos ou o resultado da sobreposição de outros gêneros em uma passagem, portanto não pode ser considerado um gênero independente, com o mesmo status dos outros. Nas

análises que seguem, podemos perceber que no pictorialismo da floresta villalobiana a utilização do cromatismo se relaciona mais com a abordagem de Parks, portanto é considerado aqui como um gênero em toda a sua potencialidade.

O gênero octatônico tem como classe de conjuntos focal o conjunto 8-28, que forma a escala octatônica. Parks fornece uma lista com todas as classes de conjuntos do gênero no seu Apêndice 5 (1989, p. 328). Sonoridade amplamente presente na música do início do século XX, especialmente em Stravinsky e Bartók (STRAUS, 2013, p. 157), a escala tem sua origem associada ao Grupo dos Cinco russos e é central para a música da fase russa de Stravinsky (TOORN, 1983). Ela tem muitas propriedades simétricas e é caracterizada pela alternância entre passos de tom e semitom em grande parte de seus subconjuntos e superconjuntos.

Um gênero complexo é definido por Parks (1998, p. 207) como uma coleção de classes de conjuntos que é relacionada a duas ou mais classes de conjuntos focais por inclusão, como subconjuntos ou superconjuntos. Ao analisar a música de Debussy, o autor identifica um gênero complexo importante, o gênero complexo 8-17/18/19, formado pelos conjuntos incluídos na intersecção entre os octacordes 8-17, 8-18 e 8-19 (PARKS, 1989, p. 106). A lista completa de classes de conjuntos deste gênero complexo é apresentada no Apêndice 6 de seu livro (PARKS, 1989, p. 329) e conta com 152 conjuntos. Uma lista tão grande de conjuntos, com membros que pertencem a vários gêneros simples, não teria muita utilidade analítica, portanto o autor utiliza alguns critérios para identificar os conjuntos mais importantes do gênero. Na tabela 4.3, Parks (1989, p. 108) lista os cinquenta e cinco conjuntos primários do gênero, aqueles que são subconjuntos ou superconjuntos de todas as três classes de conjuntos focais. Em seguida, na tabela 4.4 (PARKS, 1989, p. 109), são listados os conjuntos que formam relações de complemento, e na tabela 4.5 (PARKS, 1989, p. 110) os dezenove conjuntos característicos do gênero, aqueles que são subconjuntos ou superconjuntos uns dos outros. O autor identifica certas semelhanças deste gênero complexo com o gênero simples octatônico, afirmando que o primeiro é mais característico das obras de Debussy que possuem texto, enquanto o segundo aparece mais nas obras instrumentais, possivelmente pela maior flexibilidade expressiva deste gênero complexo quando comparado com o octatônico (PARKS, 1989, p. 113).

Nos gráficos que seguem cada número de conjunto será escrito com uma cor relacionada a um gênero harmônico de modo a facilitar a visualização, segundo a Tabela 3.

TABELA 3 - CORES DOS GÊNEROS HARMÔNICOS

Cores dos gêneros harmônicos	
Diatônico	Azul
Tons-inteiros	Verde
Cromático	Laranja
Octatônico	Roxo
Comp 8-17/18/19	Vermelho

FONTE: O autor (2019).

4.2 UIRAPURÚ c. 134-142

Para ilustrar o arquétipo da tópica Floresta Tropical iremos utilizar um trecho de *Uirapurú* como exemplo, nomeadamente os compassos 134 a 142, por se tratar de uma passagem emblemática da tópica em questão.

FIGURA 15 – UIRAPURÚ, COMPASSOS 134-142. GRÁFICO ANALÍTICO

Camadas texturais

The figure displays a musical score for three staves, labeled 1, 2, and 3, corresponding to measures 134, 137, 139, and 141. The notation includes various instruments and figured bass (F.B.) notation.

Measure 134:

- Staff 1: Flute (Fl) with F.B. notation $7-35$ [11,0,2,4,5,7,9].
- Staff 2: Oboe (Ob) with F.B. notation $9-8$ [9,10,11,1,2,3,4,5,7] and $5-21$ [7,10,11,2,3].
- Staff 3: Piano and Cello (Pf+Cb) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].

Measure 137:

- Staff 1: Flute (Fl) with F.B. notation $8-21$ [5,7,9,11,1,2,3,4].
- Staff 2: Oboe (Ob) with F.B. notation $3-12$ [3,7,11].
- Staff 3: Piano and Cello (Pf+Cb) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].

Measure 139:

- Staff 1: Flute (Fl) with F.B. notation $3-4$ [4,5,9].
- Staff 2: Oboe (Ob) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].
- Staff 3: Piano and Cello (Pf+Cb) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].

Measure 141:

- Staff 1: Flute (Fl) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].
- Staff 2: Oboe (Ob) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].
- Staff 3: Piano and Cello (Pf+Cb) with F.B. notation $3-3$ [1,2,5].

FONTE: O autor (2019).

O trecho inicia no compasso 134 com a terceira camada: um ostinato grave em piano e contrabaixo. O conteúdo harmônico dessa camada se resume ao conjunto 3-3, membro do gênero octatônico, subconjunto que ressoa do acorde octatônico do compasso 134, o qual finaliza a seção anterior (SANTOS, 2015, p. 117). O padrão rítmico em semicolcheias confere um agrupamento ternário dentro de um compasso quaternário simples, ainda que o registro no extremo grave associado a dinâmica fraca, à articulação legato e ao pedal do piano ofusquem a percepção do ritmo, transformando a camada em uma massa sonora grave ondulante. Essa ondulação grave e contínua, quebrada periodicamente pela supressão de uma nota do ostinato, pode ser entendida como o balançar das águas do rio, numa analogia tributária ao método de composição criado por Villa-Lobos denominado Melodia das Montanhas. Segundo este método, um perfil geográfico, seja a linha do horizonte de uma cidade, ou o desenho das montanhas, pode ser transformado no perfil melódico de uma música. De fato, Souza (2019, p. 204) identifica esse tipo de analogia também no movimento de água, agora no contexto de ondas do mar, na melodia da Bachianas Brasileiras n. 5. Salles (2013, p. 342), ao comentar um trecho de linha grave oscilante, o denomina de modo da água, como representante das águas escuras do rio Amazonas.

FIGURA 16 – TRECHO DE UIRAPURÚ, COMPASSOS 134-136

The image shows a musical score for the piece 'Uirapurú' by Villa-Lobos, specifically measures 134 to 136. The score is written for a six-part ensemble: Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Piano part is the most prominent, featuring a continuous, low-register ostinato of eighth notes, marked 'con pedale' and 'ppp'. The Violoncello part also has a similar ostinato. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts have rests. The Contrabasso part has a solo section marked 'Solo' and 'mf'.

FONTE: VILLA-LOBOS (1948, p. 31).

No compasso 135 inicia a segunda camada, de fragmentos melódicos, cujo ambiente harmônico criado por todos os elementos se enquadra no conjunto de tons inteiros 9-8. No que diz respeito às alturas, existem dois padrões de comportamento dos fragmentos melódicos dessa camada: fragmentos estáticos construídos sobre uma nota, que é o caso de oboé, piano, violino e corne inglês, e fragmentos

construídos sobre tricordes, caso do xilofone. Os fragmentos estáticos formam o conjunto 5-21, membro característico do gênero complexo 8-17/18/19. O xilofone inicia no compasso 135 com o tríplice de tons inteiros 3-12 (uma tríade aumentada sobre a nota Mi_3), passa pelo tríplice diatônico 3-4 no compasso seguinte, e se estabiliza no tríplice 3-3, o mesmo do ostinato. Essa linha, compreendida como um todo, forma o conjunto de tons inteiros 8-21.

Apesar dessa interpretação harmônica sugerir certa coesão para a camada de fragmentos, os aspectos rítmicos, de registro e instrumentação conferem um forte grau de independência entre os elementos. A figura do oboé, uma quiáltera de seis notas em staccato sobre a nota $Ré_4$, inicia em posição métrica diferente nos compassos 135, 136 e estabiliza-se no contratempo do segundo tempo a partir do compasso 138. Comportamento rítmico parecido ocorre com a figuração do xilofone, tricordes em semicolcheia em um registro agudo, mas intermediário para essa camada, que muda a posição métrica em cada repetição até o compasso 142, onde repete a posição do compasso 140. A figuração do piano, um par de notas Si_7 em colcheia ornamentadas por uma *acciaccatura* e separadas por uma pausa de colcheia, tem um comportamento rítmico inverso ao do xilofone, começando com uma repetição da posição métrica nos compassos 135 e 136, e variando nos compassos 137 e 138, no qual é substituída pelo tremolo na nota Sol_7 do violino, cujo comportamento rítmico imita o da figuração do piano, com a repetição da posição métrica nas duas primeiras repetições e mudança nas repetições seguintes. A única figuração a manter a posição métrica em todas as repetições é a do corne inglês, três colcheias em staccato sobre a nota $Ré_4$, que começa no primeiro contratempo do compasso 139 e compartilha do registro do xilofone.

Todo esse ambiente de fragmentos independentes entre si devido à rítmica assimétrica, timbres de diferentes famílias, espaçamento no registro e sons curtos com diferentes articulações é um recurso de imitação do conjunto de ruídos dos animais da floresta, como pássaros e insetos. É difícil associar qualquer dos ruídos à algum animal específico, mas, ao remeter o ouvinte ao caos promovido pelo barulho dos animais da floresta, os fragmentos musicais criados por Villa-Lobos estabelecem uma relação semiótica do tipo ícone, segundo a teoria peirceana (TURINO, 1999, p. 226). Essa relação icônica se estabelece porque os fragmentos, através dos recursos musicais acima descritos, se assemelham aos ruídos criados pelos animais, ainda que não os imitem de maneira definida e acurada. A lenda contada

no argumento de *Uirapurú* contribui para mitigar essa falta de precisão: “A busca pelo elusivo Uirapurú pelos nativos é testemunhada por todos os membros dos reinos de animais e insetos noturnos – vagalumes – grilos – corujas – sapos e morcegos encantados – e coisas rastejantes” (VILLA-LOBOS, 1948, p. 1, tradução nossa). O texto se torna parte da “apreciação estética do ouvinte” (MICZINK, 1999, p. 214) e o direciona para o campo dos ruídos da floresta.

Essa associação icônica entre fragmentos musicais e ruídos de animais, mediada pelo argumento da obra, se desdobra em uma ramificação de significado para o tipo índice (TURINO, 1999, p. 227). Como afirma Monelle (2000, p. 17), “é possível para um sintagma musical significar como ícone um objeto que por sua vez funciona como índice em uma dada situação”. Os ruídos de animais imitados nos fragmentos musicais de Villa-Lobos costumam ocorrer na mata e são situados na floresta tropical pelo argumento da obra, sendo assim, o objeto “animais”, representado iconicamente pelos seus ruídos, se torna um índice da floresta tropical.

A primeira camada compreende a melodia, que é o tema principal da obra, tocada na flauta solo. Como analisado em Santos (2015, p. 117–119), essa melodia foi retirada por Villa-Lobos de um livro de 1908 do botânico Richard Spruce, no qual ela aparecia como uma transcrição de um canto de um uirapuru, mas que não tem semelhança com o canto real de um pássaro dessa espécie. Villa-Lobos utiliza uma série de recursos icônicos para caracterizar essa melodia como um canto de pássaro: registro agudo, utilização do timbre da flauta, fragmentação da melodia e irregularidades rítmicas. Esse tipo de construção se enquadra no que Salles (2018, p. 289) define como tópica *Style-Oiseaux*. Por outro lado, o conteúdo harmônico, conjunto 7-35, escala de teclas brancas, não contribui para a representação de um canto de pássaro.

Entre todos os elementos musicais analisados, podemos constatar que nenhum deles remete iconicamente à floresta amazônica de maneira específica. Nenhum canto de pássaro amazônico é imitado literalmente, como mostrado na melodia, que utiliza elementos genéricos de imitação do canto de pássaros, e sons de outros animais tipicamente amazônicos também não podem ser identificados. Em uma crítica musical da década de 1920, Henri Prunnières associa certos elementos do primitivismo musical inicial de Villa-Lobos, especificamente no *Noneto* (1923), à estética de Stravinski, mas com a especificidade de remeter à geografia brasileira:

A disposição dos instrumentos dos primeiros compassos é quase idêntica à do *Sacre du printemps*. O mesmo emprego do fagote em notas agudas, a mesma resposta da flauta; contudo, como o *Sacre* nos dá uma impressão pré-histórica e por assim dizer glacial, assim o *Nonetto* nos arrasta ao meio da imensa floresta tropical (PRUNNIÈRES apud GUÉRIOS, 2009, p. 275).

O recurso utilizado por Villa-Lobos para especificar a Amazônia como local de ambientação em *Uirapurú* é extramusical, está presente no argumento. Na versão em inglês que acompanha a partitura editada pela Associated Music Publishers (VILLA-LOBOS, 1948), o argumento não faz referência específica a um local, mas o próprio nome da obra remete à floresta amazônica, já que o uirapuru é um pássaro típico da Amazônia. O manuscrito da obra (VILLA-LOBOS, 1917) traz uma versão diferente, na qual são mencionados também as “florestas brasileiras” e “região do Pará”. A especificidade do título da obra e do texto direcionam a escuta dos ouvintes para um campo de significados associados à floresta amazônica e ao indígena, um procedimento característico das obras programáticas. O crítico musical Olin Downes, em notícia do jornal *The New York Times* de treze de fevereiro de 1945, explicita sua compreensão da associação entre o programa e a música de *Uirapurú*:

O programa é suficiente para o compositor retratar a natureza brasileira e suas cores e sons; para entremear essas passagens com a música de danças selvagens, os toques de flauta do inimigo do Uirapuru e explosões de canções sensuais. [...] Pode-se dizer da orquestração de Villa-Lobos que, em alguns lugares, sente-se o cheiro e ouve-se a floresta, vê-se o jogo de luz, conhece-se a noite tropical e seu estranho encantamento (DOWNES, 1945, não paginado, tradução nossa).

Nos Choros de Villa-Lobos são encontrados elementos do seu nacionalismo folclorista, como canções populares e ritmos nacionais, em conjunto com elementos primitivistas. Em seus poemas sinfônicos indianistas o compositor utiliza uma linguagem musical comum ao modernismo primitivista internacional, como percebe Prunnières na crítica do *Nonetto* supracitada, ainda que com uma técnica individualizada, trazendo o argumento nacionalista no programa e nos títulos, o que permite associar essa linguagem musical à paisagem e ao índio brasileiro e propor aos elementos musicais uma nova significação. Vera Micznik menciona um paradoxo criado por esse dispositivo:

O problema de integrar música e programa contém um paradoxo. Primeiro, qualquer que seja a forma, o programa equivale a uma imposição ao ouvinte da interpretação extramusical específica da música do compositor e, portanto, limita a percepção musical. Em outras palavras, ao propor uma maneira única de ouvir a obra, o compositor de uma peça nega uma das qualidades mais importantes da música: sua capacidade de significar por si

mesma para várias pessoas de maneiras variadas (MICZINK, 1999, p. 214, tradução nossa).

A música programática é especialmente útil na função de ressignificar elementos musicais de um primitivismo compartilhado internacionalmente, e trabalhados dentro de uma técnica individualizada, para se tornarem parte de uma linguagem nacionalista específica. Música e texto diferem no grau em que podem especificar narrativamente, pois, enquanto o texto tem a capacidade de descrever itens como personagens, cenários, ações e tempos verbais de maneira detalhada, na música esses elementos são difíceis de determinar (ALMÉN, 2008, p. 14). Exatamente por essa diferença entre as propriedades narratológicas do programa e da música, os compositores colocam em música partes do programa, operando por seleção, através da utilização de gêneros expressivos disponíveis historicamente (GRABÓCZ, 2009, p. 68). No caso de Villa-Lobos, ele dispunha de um ferramental primitivista internacional, previamente utilizado pelos impressionistas e por Stravinski, por exemplo, com significações diversas de várias partes do mundo, que ele poderia trabalhar dentro de sua técnica e de sua concepção estética nacionalista. É dentro desse contexto que ele cria a tópica da floresta tropical, como uma necessidade de criar uma estrutura musical que pudesse representar a paisagem típica brasileira dentro da linguagem modernista internacional de sua obra.

4.3 EROSÃO c. 1-20

A tópica da floresta tropical pode ser encontrada em dois pontos diferentes de *Erosão*. A Figura 17 apresenta uma redução da estrutura dos compassos 1 a 20:

FIGURA 17 - EROSÃO, COMPASSOS 1-20

The musical score for 'EROSÃO' measures 1-20 is presented in three systems. The notation includes various instruments and their corresponding fingering and articulation markings.

System 1 (Measures 1-7):

- Measure 1:** Bass clef, 3-11 [6,10,1] [5,9,0] [0,4,7].
- Measure 2:** Treble clef, 9-3 [10,11,1,2,3,4,5,6,7].
- Measure 3:** Bass clef, 3-9 [7,9,2].
- Measure 4:** Treble clef, 3-11 [6,10,11] [5,9,0].
- Measure 5:** Bass clef, 3-9 [7,9,2].
- Measure 6:** Treble clef, 9-11 [0,1,2,3,5,6,7,9,10].
- Measure 7:** Bass clef, 4^{as}.

System 2 (Measures 8-11):

- Measure 8:** Bass clef, 9-11 [10,11,0,2,3,4,5,7,8].
- Measure 9:** Treble clef, 3-9 [2,4,9] [1,3,8] [7,9,2] [6,8,1].
- Measure 10:** Bass clef, 7-33 [9,10,11,1,3,5,7].
- Measure 11:** Bass clef, 6-1 [5,6,7,8,9,10].

System 3 (Measures 12-20):

- Measure 12:** Treble clef, 7-35 [11,0,2,4,5,7,9].
- Measure 13:** Bass clef, 3-9 [6,8,1] [5,7,0].
- Measure 14:** Treble clef, 8-26 [4,5,7,8,9,11,0,2].
- Measure 15:** Bass clef, 5-236 [4,7,9,10,11].
- Measure 16:** Treble clef, 9-11 [5,6,7,9,10,11,0,2,3].
- Measure 17:** Treble clef, 5.
- Measure 18:** Treble clef, 6-225 [11,0,2,4,5,7].
- Measure 19:** Treble clef, 7-16 [10,11,1,2,3,4,7].
- Measure 20:** Treble clef, 6-226 [4,5,7,9,11,0].

FONTE: O autor (2019).

A primeira camada textural é formada pelas melodias do trecho, a segunda por fragmentos melódicos e harmônicos e a terceira por sustentações e *ostinati* predominantemente graves. O trecho é dominado pelos gêneros harmônicos diatônico, nas melodias e fragmentos melódicos, e cromático, nas sustentações e *ostinati*. Em dois trechos existe a inserção dos gêneros tons-inteiros e complexo 8-17/18/19.

A música inicia com *ostinati* graves ondulantes em sextinas nos violoncelos e contrabaixos, e sustentação no tam-tam, todos em dinâmica muito fraca, formando o começo da terceira camada textural. Entre os compassos um e doze essa camada tem entradas e saídas de instrumentos, na seguinte ordem: início com violoncelos, contrabaixos e tam-tam, no segundo compasso entra o tímpano, no quarto o segundo fagote, no quinto o primeiro fagote, no sexto os pratos, no compasso nove os violoncelos e no décimo primeiro o trombone.

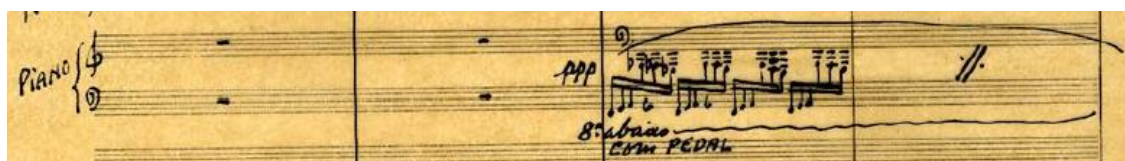
FIGURA 18 - OSTINATI E SUSTENTAÇÕES NOS PRIMEIROS COMPASSOS DE EROÇÃO



FONTE: VILLA-LOBOS (1950).

Ao somar-se as notas dessas entradas temos o conjunto 9-3, membro do gênero harmônico cromático, que é apresentado aos poucos ao longo do trecho. No compasso 10 o piano faz um padrão de alternância entre teclas brancas na mão esquerda (Fá-Sol-Lá) e teclas pretas na mão direita (Si \flat , Lá \flat , Sol \flat), que somadas formam o conjunto 6-1, outro membro do gênero cromático.

FIGURA 19 - FIGURAÇÃO DO PIANO NO COMPASSO 10



FONTE: VILLA-LOBOS (1950).

No compasso 12 a massa cromática de sustentações transforma-se num ostinato de cordas que forma o conjunto 5-Z36, um membro do gênero diatônico, que segue até o compasso 20.

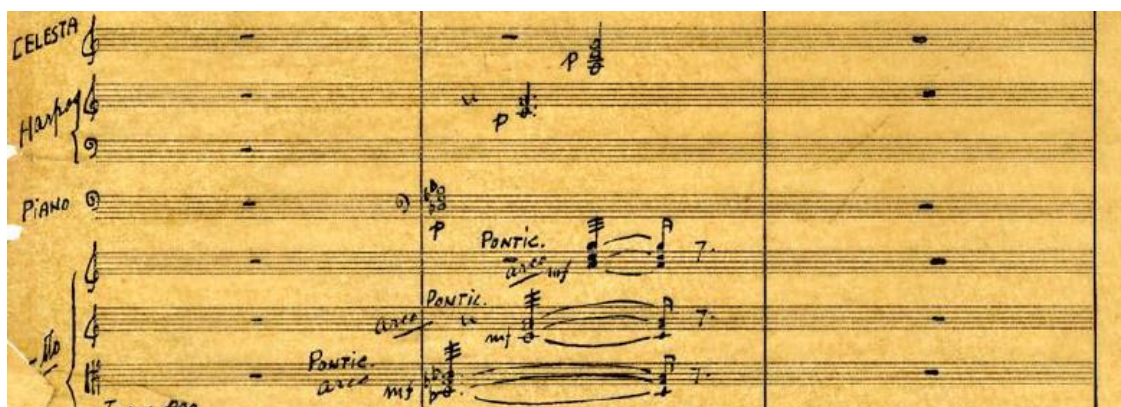
FIGURA 20 - OSTINATO DE CORDAS A PARTIR DO COMPASSO 12



FONTE: VILLA-LOBOS (1950).

A segunda camada textural tem início no terceiro compasso com a apresentação de tricordes diatônicos e quartais nas cordas, harpa e piano, com ritmos curtos e staccato. As violas tocam a tríade de Fá sustenido, os segundos violinos a tríade de Fá, os primeiros violinos um tricorde quartal (conjunto diatônico 3-9) e harpa e piano tocam duas tríades maiores separadas pela distância de um trítone, uma tríade de Dó no grave e uma de Fá sustenido no agudo. Esta escolha pode ser entendida como uma referência ao conhecido “acorde de *Petrushka*” (ver SALLES, 2009, p. 39). Em *Erosão* Villa-Lobos apresenta o acorde de maneira diferente de Stravinsky: a sonoridade é tocada em bloco e os acordes de Dó e Fá sustenido são separados por registro, com o primeiro mais grave e o segundo mais agudo. Por outro lado, em *Petrushka* Stravinsky apresenta este acorde arpejado e com o registro dos dois acordes sobreposto. Todas essas tríades maiores formam o conjunto 3-11 e o tricorde quartal dos primeiros violinos no compasso três, do qual os flautins do compasso cinco fazem parte, formam o conjunto 3-9, ambos membros característicos do gênero harmônico diatônico.

FIGURA 21 - FRAGMENTOS MELÓDICOS DO COMPASSO 3



FONTE: VILLA-LOBOS (1950).

A estrutura acima descrita é reapresentada com uma interessante transformação nos compassos seis e sete. Os três primeiros acordes são apresentados apenas com uma mudança na orquestração, com a inclusão de piano, harpa e celesta respectivamente. Na segunda metade da estrutura, onde antes aparecia a referência ao acorde de *Petrushka*, ocorre uma escala rápida descendente no clarinete, seguida por fragmentos em xilofone, flauta, trompa e trompete. A soma das notas forma o conjunto 9-11, complemento do 3-11 das tríades dos compassos anteriores, e ao mesmo tempo Villa-Lobos mantém a estruturação em intervalos de quartas nos instrumentos que tocam em seguida ao clarinete.

A camada de fragmentos melódicos continua nos compassos 10 e 12, com tricordes quartais (conjunto 3-9) que descem por semitom nas madeiras, cujo ritmo é feito com uma nota curta no primeiro tríplice e uma nota longa no segundo, mais grave. No compasso dezessete, o primeiro clarinete faz uma melodia em volatas rápidas que compreendem o conjunto 9-11, seguida por uma figuração ascendente em staccato do segundo clarinete no conjunto diatônico 6-Z25 no compasso dezenove e da figura ornamentada derivada da melodia no corne inglês e trompete do compasso vinte no conjunto 6-Z26. Ainda no compasso dezenove, as volatas da flauta, com o conjunto 7-16, e de clarone e fagote, com o conjunto 7-22, fogem do padrão diatônico da segunda camada, trazendo a sonoridade do gênero complexo 8-17/18/19. Ambos os conjuntos não fazem parte dos conjuntos característicos deste gênero, mas ambos têm seus complementos (conjuntos 5-16 e 5-22) como subconjuntos dos três conjuntos focais do gênero. Como analisa Parks (1989, p.

132), em Debussy, as relações de complemento assumem um caráter estrutural a partir de 1889, no entanto, nas obras de Villa-Lobos analisadas neste trabalho, percebe-se uma utilização mais livre das relações de complemento.

Na superfície, a camada de fragmentos é marcada por uma diversidade de elementos, sensação causada pela grande quantidade de ritmos diferentes, registros, articulações, que promovem uma grande independência entre as partes. Este caos sonoro serve de referência aos sons de animais da floresta, mas ao mesmo tempo ele é domado pelo controle dos elementos predominantemente dentro do gênero harmônico diatônico.

Nesta introdução de *Erosão* temos três melodias, diferenciadas também pelo aspecto temático-motívico, mas principalmente por registro e timbre. No compasso oito começa a melodia de trombone, em registro grave, ritmicamente marcada por duas partes que iniciam com uma semínima, encerram com uma sustentação e são entremeadas com semínimas. A primeira metade tem dobramento de clarone e é feita sobre o conjunto diatônico 9-11, a segunda tem dobramento de contrafagote e estruturada no conjunto de tons inteiros 7-33. Esta é a única aparição do gênero de tons inteiros em todo o trecho.

A segunda melodia, iniciada no compasso treze nas cordas (no gráfico analítico ela foi colocada no segundo sistema para facilitar a visualização, mas ela pertence à primeira camada), apresenta o conjunto diatônico 7-35, escala de notas brancas. Seu contorno irregular e a diminuição rítmica na repetição a enquadram na tópica *Style-Oiseaux*.

FIGURA 22 - MELODIA DE VIOLINO E VIOLA NOS COMPASSOS 13-15



FONTE: VILLA-LOBOS (1950).

O tema principal da obra, a melodia Ená-Mokocê-Cê-Maká, uma das melodias indígenas recorrentes da obra de Villa-Lobos, é apresentado a partir do compasso catorze, na tópica Canto Indígena (será detalhada no próximo capítulo). Ele é alongado através de figurações rápidas que se relacionam com os elementos da camada de fragmentos melódicos, assim como trinados, transformando-se, portanto,

na tónica *Style-Oiseaux*. Essa melodia é estruturada sobre o conjunto diatônico 8-26, um superconjunto de 7-35.

4.4 EROSÃO c. 29-32 e 38-54

Este exemplo tem duas partes, uma entre os compassos 29-32 e outra entre 38-54. O trecho intermediário, compassos trinta e três a trinta e sete, está analisado em outra parte do texto.

FIGURA 23 - EROSÃO, GRÁFICO DOS COMPASSOS 29-32 E 38-54

(continua)

29 6-32 [0,2,4,5,7,9] Ob.

3

2

3 5-34 [5,7,9,11,2] 3-11 [2,5,9] VI+Vla

38 7-1 [5,6,7,8,9,10,11] 8-18 [1,2,3,4,6,7,9,10] 7-22 [1,2,3,6,7,9,10] 6-Z25 [1,2,4,6,7,9] Cb+Pf

3

6-33 [2,4,6,8,9,10] 3-11 [2,5,9] Ob. 6-Z13 [0,1,3,4,6,7]

43 6-2 [9,10,11,0,1,3] 6-Z25 [1,2,4,6,7,9] 3 Cor

46 5-28 [4,6,7,10,0] 3-10 [4,7,10] 3-8 [0,4,6] 8-23 [11,0,1,2,4,6,7,9] Cl

FIGURA 23 - EROSÃO, GRÁFICO DOS COMPASSOS 29-32 E 38-54
(conclusão)

47

Cl+Cor

3

6-32 [6,7,9,10,11,0,1,2,4]

6-26 [6,7,9,10,1,2]

VI+Vla

6-213 [0,1,3,4,6,7]

Picc+Fl+Ob

5-28 [4,6,7,10,0]

3-10 [4,7,10]

3-8 [0,4,6]

Fg+Cfag+Cor

50

8-23 [11,0,1,2,4,6,7,9]

VI+Vla+Vc

3

5-27 [6,9,11,1,2]

4-27 [9,11,2,5]

Cl+Trb

Cl+Cl.B+

Trb+Pf

Fag+Trb

Fag+Cfag+

Tb+Cb

Tb+Pf+Cb

Fg+Cfag+Cor+Cb

Ip

Fag+Trb

Cl+Trb

Trb+Pf

Fag+Trb+Pf

Fag+Cfag+

Tb+Cb

Tb+Pf+Cb

FONTE: O autor (2019).

No compasso 29 tem início uma melodia solo no oboé que é o tema principal de *Erosão* e inicia a primeira camada textural. Esse tema é a melodia *Ená-Môkôcé Cê-Maká*, retirada dos fonogramas *Rondônia* de Roquette-Pinto, que é um dos temas indígenas recorrentes em obras de Villa-Lobos. Ela aparece nesse exemplo em cinco versões com diferenças em vários aspectos musicais, mas mantendo a rítmica e o contorno melódico. A melodia é apresentada em seis notas da escala diatônica de notas brancas (conjunto 6-32) e as notas de apoio delineiam o acorde de Ré menor, confirmado pelo ostinato arpejado do violoncelo (conjunto 3-11). Este trecho não tem uma segunda camada, a qual só vai ser inserida a partir do compasso 41. A terceira camada é formada por sustentações de violino, viola e tímpano e ostinato de três fusas intercaladas com uma semicolcheia, no registro grave e dinâmica pianíssimo, no piano e contrabaixo. As sustentações formam o

conjunto 5-34, que insere a nota Si e completa o ambiente diatônico do trecho, o que contrasta com o ostinato no conjunto cromático 7-1.

FIGURA 24 – SUSTENTAÇÕES E OSTINATO NOS COMPASSOS 28 E 29

FONTE: VILLA-LOBOS (1950).

No segundo trecho, a partir do compasso 38, as relações se tornam mais complexas. O acorde de Ré menor arpejado no ostinato do violoncelo continua, mas a melodia, agora apresentada na flauta, sofre uma transformação para o modo maior por meio da elevação de semitom das notas Fá e Dó. Isso faz com que a melodia continue no gênero diatônico, mas agora no conjunto 6-Z25. Antes do seu efetivo início há uma escala ascendente rápida na flauta que insere as notas Mi_b e Si_b, formando o conjunto 7-22, pertencente ao gênero complexo 8-17/18/19, que somado ao 6-Z35 forma o 8-18, também pertencente ao gênero complexo 8-17/18/19. O gênero diatônico está presente também na terceira camada textural nos acordes das cordas, conjunto 6-33, assim como no já comentado arpejo do violoncelo (conjunto 3-11). O ostinato cromático de contrabaixo e piano sofre uma transposição de terça maior acima e uma supressão da sexta nota, transformando-o no conjunto cromático 6-2.

A terceira ocorrência da melodia, no compasso 43, é marcada pela transposição de registro oitava abaixo, mudança de timbre para a trompa e

manutenção dos demais elementos. A nota Sol sustentada no contrabaixo no compasso 41 marca o fim do ostinato cromático e a transição para uma ambiguidade harmônica nas camadas 2 e 3. O oboé, no mesmo compasso, inicia uma sustentação da nota Dó#, seguida por fragmentos melódicos no conjunto 6-Z13, um membro característico do gênero octatônico mas também presente no gênero complexo 8-17/18/19 da melodia anterior. No compasso 43 a viola inicia um ostinato arpejando uma tríade diminuta de Mi e o violoncelo um tricírculo com terça maior e quarta diminuta, conjuntos 3-10 e 3-8 respectivamente. A divisão por registro e timbre remete claramente a um ambiente diatônico, mas ambos os conjuntos também fazem parte do gênero octatônico e somados resultam no conjunto 5-28, membro deste mesmo gênero. Um terceiro nível de ambiguidade se consolida se considerarmos que todos esses conjuntos, 6-Z13, 3-10, 3-8 e 5-28, pertencem também ao gênero complexo 8-17/18/19, ao qual está relacionada a melodia do compasso 38. A estrutura de relações entre as camadas 2 e 3 segue até o compasso 51.

No compasso 47 esta ambiguidade é esclarecida com a melodia em quartas de clarinete e trompa. Ela começa com uma escala ascendente rápida no clarinete que se encontra no mesmo gênero diatônico (conjunto 8-23) da melodia que é tocada em seguida, em quartas. Esse movimento rápido anteriormente havia sido feito pela flauta no gênero complexo 8-17/18/19. Ao excluir o gênero complexo do trecho, as relações harmônicas se restringem ao diatonismo da melodia na primeira camada, ao octatonismo da segunda camada (flautim, flauta e oboé no conjunto 6-Z13) e à interação entre estes dois gêneros que ocorre no ostinato da terceira camada.

Duas analogias estruturais harmônicas encerram o trecho. O movimento rápido ascendente do compasso 49, agora realizado por violino e viola em quartas, é feito no conjunto cromático 6-Z6, relembrando o ostinato cromático de contrabaixo e piano do começo do trecho. Além disso, a mudança do modo maior para o menor que acontece na melodia entre a primeira e a segunda ocorrência agora é transferida para o ostinato rítmico da terceira camada, contudo na ordem invertida, movendo-se um semitom descendente as notas Dó# e Fá#, formando-se entre os compassos 52 e 54 os conjuntos diatônicos 5-27 e 4-27.

4.5 MANDÚ-ÇÁRÁRÁ c. 20-28

Com relação às alturas, esse trecho é completamente baseado no gênero diatônico, sendo especialmente marcante a interação entre um modo maior e um menor de Dó na primeira parte.

FIGURA 25 - MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, GRÁFICO DOS COMPASSOS 20-28

Total cromático do trecho

6-33 [10,0,2,4,5,7]

8-22 [2,3,4,5,7,8,10,0]

4-23 [0,2,5,7]

5-27 [7,8,10,0,3]

6-33 [5,7,8,10,0,2]

4-22 [8,10,0,3]

FONTE: O autor (2019).

A melodia do violino no compasso 20 delinea uma centricidade na nota Dó, primeiramente através do salto inicial de quarta justa que sai dessa nota, depois pela ênfase no quinto grau e finalmente pelo apoio do final da frase em Dó. A nota Si \flat do compasso 23 sugere um modo de Dó mixolídio para essa melodia, no entanto a ausência do sexto grau (formando o conjunto 6-33) não permite a confirmação dessa interpretação (o sexto grau aparece na terceira camada textural, nas sustentações, como nota Lá \flat). A segunda camada textural, de fragmentos melódicos, projeta o

conjunto 4-23, subconjunto de 6-33, com uma sequência de intervalos de duas quartas e uma sexta.

A terceira camada, de *ostinati* e sustentações, insere a dualidade maior-menor pela utilização da nota Mi_b , ao invés do Mi utilizado na melodia. Ela aparece no corne inglês, na sustentação de um acorde de Dó menor com sétima nas madeiras que ocorre sobre uma sustentação das notas Si_b e $Lá_b$, graves no violoncelo e contrabaixo. Há também um ostinato nas mesmas notas no fagote, contrafagote e harpa. O pedal grave em Si_b é outro elemento que enfraquece a sonoridade mixolídia da melodia. O conjunto formado com essas notas, 5-27, é trabalhado na terceira camada ao longo de todo o trecho com mudanças de registro e orquestração.

No compasso 25 a melodia sofre uma transposição quarta abaixo no oboé e com dobramento de flautim duas oitavas acima e uma mudança de modo. Agora é centralizada a nota Sol e o modo sugerido é um Sol frígio novamente sem o sexto grau. Apesar da mudança de modo o conjunto em sua forma prima continua o mesmo, 6-33. Assim como no trecho anterior, o sexto grau aparece somente nas outras camadas, também como sexta menor. A camada de fragmentos melódicos também sofre alteração, projetando agora o conjunto 4-22 como um arpejo de duas quartas e uma terça.

4.6 MANDÚ-ÇÁRÁ c. 205-220

O trecho inicia com um ostinato de ritmo constante em semínimas em compasso quaternário simples, ao qual se junta no compasso seguinte uma figuração em harmônicos nos violinos em ritmo de tercinas de semínima. Harmonicamente é delineado o conjunto 4-2, membro característico do gênero cromático, mas uma interpretação como integrante do gênero complexo 8-17/18/19 se torna mais apropriada pela exposição dos fragmentos melódicos dos compassos 208-211 no conjunto 7-Z18, membro deste último gênero. Os fragmentos melódicos, nestes compassos, se caracterizam por trêmolos em flautim e flauta, figuras curtas em stacatto no oboé, contrafagote e xilofone e uma figura descendente legato no clarone.

FIGURA 26 - MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, GRÁFICO DOS COMPASSOS 205-220

205

1

2

3

4-11 [2,4,6,7] Coro

7-218 [1,2,5,6,7,8,10] Picc Fl Xil Ob Cl.B 8 Cfag

4-2 [7, 9,10,11] 8 VI

3-7 [9,11,2] Hp+ Vl+Vc Cor Pf+Cb

215

7-35 [6,7,9,11,0,2,4] Fl Ob Cl Tr

4-23 [9,11,2,4] Vl+Vla+Vc

217

5-35 [7,9,11,2,4] Trb Vl+Vla+Vc

FONTE: O autor (2020).

No compasso 212, com a entrada da figura em colcheias nas violas e violoncelos, a camada de sustentação assume o conjunto 3-7, que, por pertencer tanto ao gênero complexo 8-17/18/19 quanto ao diatônico, aqui assume uma função de transição entre esses dois gêneros, confirmada pelo ambiente amplamente diatônico que o trecho assume a partir do compasso 213. Neste compasso tem início

uma apresentação do tema principal, no coro, no conjunto 4-11, trecho da escala de Sol Maior, apresentada em sua completude nos fragmentos do compasso 215, conjunto 7-35. É importante destacar o aspecto rítmico desse trecho de fragmentos, com as semicolcheias em stacatto que haviam aparecido no oboé nos compassos anteriores, agora apresentadas de maneira descendente e em quartas, e, no compasso seguinte, como um trecho do tema inicial da obra, também com uma orquestração amplamente baseada em quartas. A camada de sustentações incorpora uma nota Mi no compasso 216, formando o conjunto 4-23 e uma nota Sol no compasso 220, formando o conjunto 5-35.

O conjunto de percussões inicia o trecho com um ritmo simples sobre o tempo que acompanha o ritmo do ostinato dos outros instrumentos. Ao longo do trecho vão sendo incorporados, gradativamente, alguns contratempos e sincopas cada vez mais complexos, até que, com a entrada do tímpano no compasso 221, o trecho assume um caráter mais de marcha, o que ofusca o ambiente de floresta sugerido entre os compassos 205 e 220.

4.7 AMAZONAS c. 3-17

O trecho inicia logo após a apresentação do tema principal, cuja última nota, Mi, segue sustentada na trompa e na viola d'amore. As madeiras fazem, a partir do compasso três, um movimento paralelo ondulante de semínimas que será a base da camada de ostinato e sustentações durante todo o trecho.

FIGURA 27 - AMAZONAS. GRÁFICO DOS COMPASSOS 3-17

(continua)

3

2

3

4-21 [5,7,9,11] 4-21 [0,2,4,6] 4-21 [6,8,10,0] 4-21 [9,11,1,3] 4-4 [2,5,6,7]

Fl VI Cb

7-35 [6,7,9,11,0,2,4]

5

2

3

7-1 [7,8,9,10,11,0,1] 5-1 [7,8,9,10,11] 5-1 [9,10,11,0,1]

Cl.I Cl.II Cl.B Fag.I Fag.II Cfbag+Trb

7

2

3

9-8 [10,11,0,1,2,4,5,6,8] 8-25 [4,5,6,8,10,11,0,2] 8-21 [10,11,0,1,2,4,6,8]

7-34 [6,7,9,10,0,2,4] 3-6 [5,7,9] 3-6 [0,2,4] 3-6 [6,8,10] 3-6 [9,11,1] 3-3 [2,5,6]

Picc Fl Cb

8

2

3

4-1 [4,5,6,7] 6-1 [6,7,8,9,10,11] 6-1 [8,9,10,11,0,1] 7-31 [5,6,8,9,11,0,2] 4-27 [6,9,0,2] 4-28 [2,5,8,11]

Fl Trb+Tb Cfbag Cl

7-35 [11,0,2,4,5,7,9] 4-28 [0,3,6,9]

FIGURA 27 - AMAZONAS. GRÁFICO DOS COMPASSOS 3-17
(conclusão)

The musical score is divided into three systems, each with three staves (1, 2, 3). The instruments are: Ob (Oboe), Cor (Cor Anglais), Pf+Hp (Piano and Harp), Ob+C.1 (Oboe and Clarinet 1), and Fag (Bassoon). The figured bass notation is as follows:

- System 1 (Measures 10-12):**
 - Staff 1: 4-25 [2,4,8,10] (Measures 10-11), 4-21 [2,4,6,8] (Measure 12).
 - Staff 2: 4-23 (Measures 11-12).
 - Staff 3: 4-27 [6,9,0,2] (Measure 11), 4-26 [11,2,4,7] (Measure 12).
- System 2 (Measures 13-15):**
 - Staff 1: 9-12 [2,3,4,6,7,8,10,11,0] (Measures 13-15).
 - Staff 2: 9-1 [11,0,1,2,3,4,5,6,7] (Measure 13), 6-1 [2,3,4,5,6,7] (Measure 14), 6-1 [11,0,12,3,4] (Measure 15).
 - Staff 3: Ob+C.1 (Measure 13).
- System 3 (Measures 16-17):**
 - Staff 1: 8-24 [4,5,6,8,9,10,0,2] (Measures 16-17).
 - Staff 2: 8-21 [11,0,1,2,3,5,7,9] (Measures 16-17).
 - Staff 3: Fag (Measure 16), Cl (Measure 17).

FONTE: O autor (2020).

Como analisado por Salles (2009, p. 190), a estruturação da segunda camada pode ser interpretada por linha instrumental, sendo que as quatro primeiras formam conjuntos de tons inteiros 4-21 individualmente, com primeiro clarinete e primeiro fagote formando uma das escalas de tons inteiros e segundo clarinete e clarone a outra. Ainda segundo Salles, a linha do segundo fagote forma o conjunto 4-4 (membro do gênero cromático), criado em função da distribuição do intervalo de quinta justa e os intervalos adjacentes de quinta diminuta e aumentada em torno da

linha do primeiro fagote. Essa distribuição equilibrada e constante de intervalos entre as linhas ocorre também entre as linhas superiores, com uma quarta justa entre clarinetes 1 e 2, trítone entre clarinete 2 e clarone e sétima diminuta (sexta maior) entre clarone e primeiro fagote. Salles interpreta esta configuração como um “modo da água”, uma maneira encontrada por Villa-Lobos de representar musicalmente o movimento das águas do rio.

A configuração por intervalos constantes entre as linhas é o que estrutura também a continuação do trecho, entre os compassos cinco e seis, no qual a estrutura faz uma movimentação em arco que quebra o padrão de tons inteiros das quatro linhas superiores mas mantém a distância intervalar entre elas, com predominância de quartas justas entre os clarinetes 1 e 2, trítone entre clarinete 2 e clarone, sextas maiores entre clarone e primeiro fagote e quintas justas entre primeiro e segundo fagote. Como observa Salles (2009, p. 191), a linha do primeiro clarinete assume a configuração de uma escala octatônica, no entanto as outras vozes não tem um padrão escalar identificável, preenchendo o total cromático pela manutenção de intervalos entre as vozes. No gráfico, no compasso 5, estão elencadas as notas do trecho entre os compassos 5 e 6 que aparecem em adição às quatro já demonstradas no compasso 3 que formam dos conjuntos de tons inteiros nas quatro linhas superiores e o conjunto cromático na linha inferior.

Após esse momento de instabilidade a camada se encaminha para um momento de maior estabilidade no compasso 6, no qual cada linha volta ao padrão do compasso 3 com uma nota a menos, formando o conjunto de tons inteiros 3-6 nas quatro primeiras linhas e o conjunto 3-3 (cromático) na linha inferior. A partir do compasso 8 a formação assume uma configuração estável com a saída do primeiro clarinete, que faz uma figuração melódica, e a alternância entre duas tétrades que podem ser entendidas como um Ré maior com sétima menor e um Mi sustenido diminuto. O primeiro forma o conjunto 4-27, membro tanto do gênero diatônico quanto do octatônico, já o segundo, 4-28, é característico do último, e a soma de ambos forma o conjunto 7-31, também típico do gênero octatônico, o que confirma a mudança de gênero dessa camada para o âmbito do octatonismo em detrimento do jogo entre tons inteiros e cromatismo dos compassos anteriores. Essa configuração segue até o fim do trecho com apenas uma mudança de instrumentação no compasso 8, no qual piano e harpa assumem em dobramento.

A camada de fragmentos melódicos tem aproximações e distanciamentos com relação à camada de *ostinati* e sustentações. No compasso 4, as figurações de flauta, violino e contrabaixo delineiam o conjunto diatônico 7-35 (1-sustenido). Flauta e violino fazem uma sustentação de nota com dobramento da sustentação do Mi de trompas e viola d'amore que vem da apresentação inicial do tema e a adição de uma quinta no primeiro violino. No baixo, o ritmo rápido, a tessitura grave e a dinâmica fraca impõem uma obscuridade para a figuração, que reaparece no compasso 7 com o Si deslizado um semitom abaixo, formando o conjunto 7-34, a escala menor melódica, que apesar de não ser membro do gênero diatônico é com ele relacionado (PARKS, 1989, p. 59). No compasso 6, concomitantemente à instabilidade da terceira camada, aparece uma figuração forte, cromática e descendente no contrafagote e no trombone, cujos conjuntos cromáticos 5-1, somados, formam o 7-1.

A alternância de gêneros na camada de fragmentos melódicos segue no compasso 7, no qual, após a figuração diatônica do contrabaixo, segue uma figuração com octacordes de tons inteiros no flautim e na flauta, conjuntos 8-25 e 8-21, respectivamente. A soma dos dois conjuntos forma o conjunto 9-8, também de tons inteiros. Em seguida inicia, no compasso 8, uma figuração cromática em tercinas na flauta que oscila o conjunto cromático 4-1, cuja entrada é reforçada pela figuração paralela de trombone com dobramento da tuba e contrafagote uma sexta aumentada abaixo, cada linha formando um conjunto cromático 6-1. A linha do clarinete, também iniciada no compasso 8, reflete a relação de ambiguidade entre o diatonismo e octatonismo da camada do ostinato comentada anteriormente. A figuração inicial, em terças ascendentes, delineia o conjunto diatônico 7-35 (0-sustenido), seguido pelo arpejamento de uma tétrade diminuta, conjunto 4-28, típica do conjunto octatônico.

O tema, que tem início no compasso 10 no oboé, retorna o gênero de tons inteiros durante toda a sua extensão, iniciando com o conjunto 4-25, passando para o 4-21 no compasso 12, 9-12 no compasso 14 e terminando com o 8-24 no compasso 16 ao passar para o fagote. O motivo da apresentação inicial do tema, Mi-Ré-Mi-Mi (alusão a *Myremis*, nome do poema sinfônico que Villa-Lobos transformou em *Amazonas*) em figuras simples, é apresentado em cada uma das três entradas do tema sempre um tom abaixo, no compasso 10 iniciando em Mi, no compasso 12 em Ré e no compasso 14 em Dó.

A camada de fragmentos, por sua vez, continua a alternância de gêneros, com uma figuração de tétrades ascendentes diatônicas em semicolcheias nas trompas (conjuntos 4-23 e 4-27), predominantemente em quartas, que termina com a sustentação de um acorde de Mi menor com sétima em terceira inversão (conjunto 4-26). É interessante observar que as tétrades são resultado de linhas individuais do gênero cromático (primeira e segunda trompas, conjuntos 6-2 e 6-23, respectivamente) e do gênero complexo (trompas 3 e 4, conjunto 6-8). A figuração de oboé e corne inglês do compasso 13 segue um padrão parecido, com duas linhas cromáticas ascendentes de semicolcheias em terças, encerrada por uma colcheia ornamentada com uma acciaccatura formando o conjunto 6-1, e, somando-se as duas linhas, forma-se o conjunto 9-1. Por fim, no compasso 16, o clarinete faz um arpejamento rápido ascendente do conjunto de tons inteiros 8-21, que termina na sustentação da nota Mi_b.

4.8 RUDÁ Quadro I c. 177-182

O trecho inicia com uma melodia em arco simples no corne inglês, com um âmbito de quarta, construída sobre o tricorde Lá-Dó-Ré, conjunto diatônico 3-7. Ela é repetida nas trompas no compasso 181 e volta para o corne inglês no compasso 185 com figuras rítmicas mais curtas. O movimento em arco que sai da nota Ré, vai até a nota Lá e retorna para o Ré, com uma ampla sustentação dessa última, sugere uma centralidade em Ré.

FIGURA 28 – RUDÁ. GRÁFICO DOS COMPASSOS 177-187

177

3-7 [9,0,2]

C.I.

Cor

5-23 [10,0,2,3,5]

Fag

6-Z43 [11,1,2,5,6,7]

Cb+Vc
+Cl+Cl.B

VI

Hp

184

C.I.

Fag

FONTE: O autor (2019).

A linha do fagote na segunda camada, que aparece nos compassos 181 e 184, é construída sobre o conjunto diatônico 5-23 e enfatiza a nota Mi \flat , ao sustentá-la no final do fragmento melódico. As notas da linha do fagote e do tema, associadas à polarização da nota Ré na melodia, permitem a interpretação do trecho como construído sobre as notas da escala de Ré frígio, faltando apenas a nota Sol.

A terceira camada é formada por um ostinato na harpa e pelas mesmas notas sustentadas nas cordas, formando um sobre o conjunto complexo 6-Z43. Enquanto o conjunto 3-7 da primeira camada estabelece uma relação de subconjunto com 6-Z43, o conjunto 5-23 da segunda camada não apresenta a mesma relação. A proximidade de superfície entre as camadas um e dois, formando a escala de Ré frígio, estabelece uma relação de dependência mais forte entre elas que a de subconjunto-superconjunto que ocorre entre as camadas um e três. Aliado a isso, a diferença de gêneros harmônicos, diatônico nas camadas um e dois e complexo na terceira, confere uma grande independência harmônica entre a camada três e as restantes.

4.9 RUDÁ Quadro II c. 97-116

O trecho começa com a camada de sustentações e *ostinati*, na qual há uma oscilação em tercinas entre o tricorde de tons inteiros 3-12, uma tríade aumentada, e o tricorde octatônico 3-10, uma tríade diminuta. No compasso 100, essa oscilação se estabiliza na sustentação do tetracorde diatônico 4-20, acorde de Ré maior com sétima maior, o que amplia a textura para quatro sons. Essa tendência de ampliação textural dos acordes segue até o final do trecho, no qual atinge seis sons. A nota Lá do tetracorde 4-20 desliza um semitom abaixo no compasso 102, formando o tetracorde diatônico 4-16, que retorna ao 4-20 no próximo compasso e novamente ao 4-16 no início do compasso 104. Na segunda metade desse compasso há uma primeira expansão textural, com o deslizamento da nota Ré um semitom acima e a inserção da nota Si, formando o conjunto diatônico 5-35. Após um deslizamento da nota Sol# um semitom acima, formando o conjunto diatônico 5-34 no compasso 105, o conjunto 5-35 é sustentado por quatro compassos até um novo deslizamento que forma o conjunto complexo 5-30 no compasso 100, seguido por um deslizamento que reduz a textura do acorde formando o conjunto diatônico 4-22. Os próximos dois compassos repetem a sequência dos conjuntos 5-34 > 5-35 > 5-30 > 4-22, agora sem a longa sustentação do segundo pentacorde. O trecho encerra com a volta do pentacorde 5-34 e o hexacorde octatônico 6-27 relembrando o octatonismo do compasso 97.

FIGURA 29 - RUDA, QUADRO II, GRÁFICO DOS COMPASSOS 97-113

(continua)

97

1 7-30 [6,7,9,11,1,2,3] Ob

2 4-13 [11,2,4,5] 7-30 [6,7,9,11,1,2,3] 4-19 Tr [11,2,3,7] 4-20 [9,1,2,6] 4-20 [9,1,2,6]

3 3-12 [3,7,11] 3-10 [6,9,0] 6-Z12 [4,5,7,9,10,11] Cordas+Hp+ Cfg+Tp Cordas+Hp+Fag

101

1 7-30 [1,2,4,6,8,9,10] C.I.+Cl.B

2 8 6-Z47 [4,5,6,8,11,1] 7-30 [1,2,4,6,8,9,10] Fag

3 4-16 [1,2,6,8] Cordas

103

1 8-19 [6,7,9,10,11,1,2,3] Ob

2

3 4-20 [9,1,2,6] 4-16 [1,2,6,8] 5-35 [11,1,3,6,8] 4-20 [9,1,2,6] Cordas Cordas+Cor Cordas+Cor+Fag+ Tp+Cl+Cl.B+C.I.

FIGURA 29 - RUDÁ, QUADRO II. GRÁFICO DOS COMPASSOS 97-113
(conclusão)

105

1

2

3

5-34 [6,9,11,1,3]

5-35 [11,1,3,6,8]

5-35 [11,1,3,6,8]

Cordas+Vib+Tp+Cor+Cl+C.I

108

1

2

3

6-248 [6,7,8,11,1,3]

5-32 [1,3,6,7,10]

110

1

2

3

6-34 [6,7,9,11,1,3]

6-31 [6,7,10,11,1,3]

5-30 [6,7,11,1,3]

4-22 [11,1,3,6]

5-34 [6,9,11,1,3]

5-35 [11,1,3,6,8]

Cordas+Vib+Tp+Cor+Fag+Cfag+Cl+C.I

112

1

2

3

5-30 [6,7,11,1,3]

4-22 [11,1,3,6]

5-34 [6,9,11,1,3]

6-27 [6,8,9,11,0,3]

Ob+Fl

3

FONTE: O autor (2019).

Separado dos acordes por registro e pela rítmica, há uma linha de baixo que inicia com a nota Fá, passa para o Si \flat no compasso 100 e alcança o Si natural no compasso 104, a partir de onde passa a oscilar em trítone com Fá até chegar a uma

movimentação descendente entre os compassos 110 e 113, perfazendo ao longo do trecho o conjunto complexo 6-Z12.

Contrastando com o amplo diatonismo dos acordes sustentados, mas relacionada com a linha do baixo pelo gênero harmônico, a melodia, tocada no oboé, é construída sobre o conjunto complexo 7-30. O conteúdo harmônico associado à construção rítmica com fusas, notas ligadas e pontuadas e quiálteras, além do contorno em arco, conferem à melodia um caráter de arabesco orientalista. Esta associação é coerente com a marcação programática que aparece no compasso 91, a qual faz referência a um comandante espanhol, invocado musicalmente por Villa-Lobos através da influência moura na música da península ibérica. No compasso 101 a melodia passa para corne inglês e clarone, ainda no mesmo gênero harmônico, apenas transposto uma quarta justa abaixo. Ao voltar para o oboé, no compasso 104, a melodia muda para o conjunto 8-19, característico do gênero complexo, mesmo gênero das figurações em quiálteras de nove no compasso 109, 6-Z48 e 5-32, e do conjunto 6-34 sobre o qual o trecho é encerrado. Cabe destacar a mudança rítmica e de articulação da melodia a partir do compasso 111, onde o arabesco em fusas dá lugar a um perfil melódico ainda em arco, mas com rítmica em tercinas de colcheia, portanto mais lento, e com ornamentação de *acciaccaturas* típicas dos fragmentos melódicos de imitação de ruídos da floresta e de sons de pássaros.

A camada número dois, de fragmentos melódicos, reflete a dualidade entre o diatonismo dos acordes de sustentação da camada três e o gênero complexo da linha do baixo e da melodia. No compasso 100 há uma figuração de trompete em que o tetracorde 4-20 da terceira camada é tocado com uma ornamentação de *acciaccatura* em *sforzando* sobre o tetracorde do gênero complexo 4-19. A soma dos dois tetracordes forma o conjunto 7-30 da melodia dos compassos anteriores. A flauta, no mesmo compasso, inicia uma volata no conjunto diatônico 4-13, seguida por uma outra volata no conjunto também diatônico 6-Z47. Ainda com o conteúdo harmônico desse conjunto, no compasso 103, a flauta faz uma figuração de cinco colcheias na nota Mi ornamentadas por fusas que começam no contratempo do primeiro tempo. Essa rítmica fora do tempo forte e o recurso de corte da melodia que ocorre no compasso seguinte, no qual são tocadas somente duas colcheias ornamentadas, são característicos típica *Style-Oiseaux*. A figura do fagote no compasso 102 se aproxima da melodia pelo conteúdo harmônico no mesmo

conjunto complexo 7-30 e pelo contorno em arco, mas se afasta pelo ritmo mais lento e contínuo em semicolcheias, e pela sustentação da nota Sol \sharp na melodia. Esse mesmo perfil acontece novamente na camada de fragmentos no compasso 111, no qual a flauta faz uma figuração em arco em sextinas de semicolcheia no conjunto complexo 6-31 que tem somente uma nota de diferença para o conjunto 6-34 da melodia, a nota Lá \sharp ao invés de Lá.

4.10 RUDÁ Quadro III c. 32-41

O trecho inicia no compasso 32 com a camada de sustentações, formada por três elementos que somados formam o conjunto diatônico 5-29: 1) uma sustentação do tricorde diatônico 3-11 (tríade de Mi \flat menor) em notas longas em viola, violoncelo, contrabaixo e harpa; 2) uma alternância em semínimas e quiáltera do intervalo de quinta desta tríade em clarone e tímpano; 3) uma figura oscilante em tercinas a partir da fundamental e da quinta do acorde com as notas Mi \flat -Fá no violino I e Si \flat -Dó no violino II.

FIGURA 30 - RUDÁ, QUADRO III. COMPASSOS 30-32

FONTE: O autor (2019).

Dois compassos depois essa estrutura muda para o conjunto diatônico 5-20 através do deslizamento por semitom da nota Dó para Dó \flat . No compasso 37 a

estrutura retorna para o formato inicial, com a nota Dó natural, que segue até o final do trecho.

FIGURA 31 – RUDÁ, QUADRO III. GRÁFICO DOS COMPASSOS 32-41

The musical score for Rudá, Quadro III, measures 32-41, is presented in 5/4 time. It consists of three staves (1, 2, 3) with various instruments and figured bass notation.

Measure 32: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 33: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 34: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 35: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 36: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 37: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 38: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 39: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 40: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

Measure 41: Staff 1 (Cl) has a melodic line with a triplet of eighth notes. Staff 2 (Pf+Cl.B+ C.I+Ob+Fl) has a complex chordal texture. Staff 3 (Cordas+Hp+ Tp+Cl.B) has a bass line with a triplet of eighth notes.

FONTE: O autor (2019).

No início da primeira camada, a melodia é executada pelo clarinete no conjunto diatônico 6-33 (delineando uma escala de cinco bemóis sem a nota Ré₂), superconjunto do 5-29 da terceira camada. O contorno formado predominantemente por saltos de diferentes âmbitos, com uma rítmica irregular iniciada no segundo tempo do compasso, com colcheias e tercinas remete ao tema de *Uirapurú* e à tópica *Style-Oiseaux*. No compasso 34, essa melodia inicia no primeiro tempo do compasso, um tom abaixo e mantendo o contorno melódico, mas mudando as relações intervalares e o conteúdo harmônico para o conjunto 5-25 através do deslizamento da nota Dó para Dó₂, como acontece também na terceira camada, delineando uma escala de seis bemóis sem a nota Ré₂. Na próxima apresentação da melodia, no compasso 36, há uma mudança no contorno melódico, apesar da manutenção do padrão rítmico, e a execução da nota Ré₂ com a omissão da nota Sol₂, formando o mesmo conjunto 6-33 do início do trecho, agora na escala de seis bemóis. No compasso 37, a melodia volta à estrutura inicial, a exemplo do que ocorre com a terceira camada, no conjunto diatônico 6-33 de cinco bemóis. A rítmica inicia no primeiro tempo do compasso como acontece na segunda apresentação, mas agora precedida por uma escala ascendente em septinas. A versão com a rítmica iniciando no segundo compasso é apresentada no compasso 40, mas há uma mudança de instrumentação para as cordas e de textura com o acréscimo de uma oitava superior e uma inferior.

A camada de fragmentos, por sua vez, corrobora em grande parte esse ambiente largamente diatônico promovido pelo tema e pelas sustentações, mas também traz novos elementos. No compasso 33 há uma figuração nos sopros, com dobramento de piano, de quatro acordes em staccato e tercinas cujo âmbito intervalar vai se ampliando devido à direção oposta entre as três vozes superiores, ascendentes, e as três inferiores, descendentes. As três vozes superiores, individualmente, formam os conjuntos diatônicos 4-27, 4-26 e 4-26, da mais aguda para a mais grave. Já nas vozes inferiores há uma inserção do conjunto cromático 4-2 na voz mais aguda, acompanhada dos conjuntos diatônicos 4-11 e 4-22. Antes da repetição dessa estrutura no compasso 37 há uma figuração ritmicamente parecida no compasso 35, na qual há um acorde a mais e com uma estruturação um pouco diferente. Agora Villa-Lobos faz duas vozes superiores ascendentes nas flautas, conjunto diatônico 5-23 em ambas, e duas vozes descendentes nos oboés, conjunto octatônico 5-31 na mais aguda e conjunto tons inteiros 5-33 na mais grave.

Juntamente a isso há três vozes diatônicas que iniciam no antepenúltimo acorde, conjunto 3-9 no saxofone e conjunto 3-10 em fagote e corne inglês (toda a figuração tem dobramento no piano).

Diferente das figurações anteriores, nas quais conjuntos não-diatônicos apareceram como linhas isoladas em uma estrutura amplamente diatônica, no compasso 39 Villa-Lobos faz uma estrutura descendente de duas linhas paralelas cromáticas e com ritmo mais rápido no oboé, saxofone e corne inglês, com o conjunto 6-Z3 na linha superior e conjunto 6-1 na inferior. Essa distribuição dos conjuntos faz com que a tendência de expansão intervalar que ocorria nas figurações anteriores seja invertida, diminuindo de uma quarta justa para uma terça maior. A figuração reaparece no compasso 41 com uma repetição imediata e acréscimo de dobramento na oitava superior e de flauta e clarinete.

4.11 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Como analisa Volpe (2001, p. 13), os estudiosos da música identificaram por um longo tempo o nacionalismo brasileiro unicamente com a utilização de material de música popular e folclórica por compositores de música de concerto. Muito dessa influência se deve ao trabalho pioneiro de Silvio Romero, com sua formulação de que o fator racial, especificamente a mestiçagem do europeu com o negro, foi preponderante para a formação do povo brasileiro (VOLPE, 2008, p. 62). A partir do modernismo paulista, especialmente através da figura de Mario de Andrade, essa visão culturalista do nacionalismo inspirada em Silvio Romero tornou-se o paradigma do nacionalismo musical no país. Desde então o ambiente não recebeu muita atenção dos estudiosos como um elemento de destaque do nacionalismo musical.

A tópica Floresta Tropical de Villa-Lobos recorre ao ambiente associado historicamente ao índio para fundamentar seu significado. Essa associação do índio com o ambiente da floresta, como vimos a partir do primeiro capítulo, se dá desde a chegada dos portugueses ao Brasil e, no final do século XIX até o começo do século XX, foi um dos aspectos centrais das discussões sobre o nacionalismo brasileiro. Nos debates cientificistas sobre os fundamentos do que seria o caráter nacional brasileiro, polarizavam-se dois fatores deterministas, raça e meio, conforme irradiados pela Escola do Recife. Araripe Júnior, com sua teoria da “obnubilação brasílica”, foi o principal teórico a privilegiar o fator meio em detrimento do fator raça.

Para ele, a natureza tinha um impacto decisivo na adaptação dos estrangeiros à vida nos trópicos, e, portanto, na formação do povo brasileiro (VOLPE, 2008, p. 62). Essa visão foi decisiva na elaboração dos dois principais livros de história da música brasileira do início do século XX, *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Melo, e *História da música brasileira* (1926), de Renato de Almeida. Villa-Lobos foi leitor de ambos autores, haja vista que, do primeiro, utilizou as melodias Canide loune e Sabath, coletadas pelo viajante francês Jean de Lery, que foram transcritas em seu livro (MOREIRA, 2010, p. 45). Também tiveram contato pessoal, pois ambos, assim como Renato de Almeida, fizeram parte do grupo de modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922. A respeito da relação de Villa-Lobos com Renato de Almeida, Lima (2017a) revela uma proximidade entre os dois, demonstrada numa situação de entrevista concedida por Villa-Lobos a um jornal, na qual o jornalista encontra, sem esperar, o compositor na companhia do escritor, resolvendo assim fazer as perguntas para ambos artistas. É interessante notar que a entrevista ocorre em 1925, um ano antes da publicação da primeira edição do livro de história da música de Renato de Almeida, e que as respostas de ambos sobre questões de nacionalidade e música são bastante convergentes.

Depois de uma série de descrições sobre a natureza brasileira, seu impacto nos estrangeiros que chegaram ao país e de metáforas sobre natureza em música, no final do primeiro capítulo de seu livro, Almeida faz o seguinte manifesto:

Não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa sinfoniza a própria luz. Pouco importam as formas do canto popular, as modificações autóctones ou importadas; ficou o ritmo brasileiro, com uma cor dourada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com ele havemos de criar a nossa música e os que o desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fora do meio as obras são precárias. Nessa massa rude é que havemos de plasmar a estátua ideal, que renascerá ao sopro do gênio, com carne e sangue, viva e translúcida. Ouçamos as vozes da terra e criaremos o ritmo de- nossa arte, profunda e imortal. As enxertias só produzem monstros. Saibamos fazer de todos os toques do concerto natural um motivo de arte e criaremos o nosso mundo sonoro (ALMEIDA apud VOLPE, 2008, p. 62).

Como destaca Volpe, para Almeida, nesse texto, o termo “meio” na frase “fora do meio as obras são precárias” se refere à natureza como fator geográfico-climático e não étnico-racial, de acordo com teorias científicas discutidas à época. Ao longo do texto, Almeida dá ênfase ao meio geográfico como elemento determinante da formação do povo brasileiro. Esse aspecto da discussão sobre nacionalidade é

determinante para a compreensão do significado da tópica Floresta Tropical de Villa-Lobos, pois, mais que um elemento pictórico, ela se torna um signo nacionalista. Ao falar da relação entre os esquemas culturais e a prática simbólica, Sahlins afirma que:

O esquema cultural é colocado em uma posição duplamente perigosa, isto é, tanto subjetiva quanto objetivamente: subjetivamente pelo uso motivado dos signos pelas pessoas para seus projetos próprios; objetivamente, por ser o significado posto em perigo em um cosmos totalmente capaz e contradizer os sistemas simbólicos que presumivelmente o descreveriam (SAHLINS, 1990, p. 186).

Villa-Lobos promove uma “reavaliação funcional dos signos” (SAHLINS, 1990, p. 186) de paisagem em seus poemas sinfônicos indianistas. Se a paisagem, mesmo antes do compositor, já serviu para compositores como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno incorporarem o elemento nacional em suas obras, geralmente adicionando cor local e emoção poética às obras (VOLPE, 2001, p. 225), a tópica Floresta Tropical de Villa-Lobos carrega os signos de exuberância e ufanismo em sua construção. Moreira (2010, p. 229–231) defende que a diversidade de elementos musicais utilizados por Villa-Lobos em suas texturas de ambientação do indígena, como a opulência da orquestração, polirritmia, ostinato e construção de cantos indígenas, contribuem para que essas ambientações produzam um efeito de magnitude e riqueza. Piedade (2009, p. 129), por sua vez, declara que essa diversidade de elementos cria um excesso de significado, um excedente ocasionado pelo encontro de diferentes elementos significantes. Críticos da época do compositor, como Andrade Muricy, Mário de Andrade e outros, citados por exemplo em Valente (2019, p. 155–156), confirmam as interpretações de grandiloquência da paisagem na música villalobiana. A exuberância empregada na construção dessa tópica se traduz numa metáfora para a magnitude da paisagem brasileira e, devido à noção do meio geográfico como elemento fundamental da constituição do que é nacional, do ufanismo nacionalista. Ao reproduzir o paradigma da paisagem indianista em suas obras, Villa-Lobos atualiza seu significado através da assimilação de um “novo conteúdo empírico” (SAHLINS, 1990, p. 181), o ufanismo.

A tabela abaixo apresenta um mapeamento quantitativo dos conjuntos e gêneros harmônicos utilizados por Villa-Lobos nos exemplos analisados ao longo do capítulo. Pode-se notar uma utilização mais extensiva do gênero diatônico e mais distribuída entre os outros gêneros. Ao analisar qualitativamente o emprego dos

gêneros harmônicos em cada camada textural e a extensividade de seu uso pode-se perceber também o predomínio do gênero diatônico. Algumas exceções notáveis são os temas no gênero de tons inteiros no exemplo de Amazonas, compassos 3-17 e do gênero complexo em Rudá, quadro II, compassos 97-113. Isso demonstra que na tópica Floresta Tropical não há um padrão de gênero harmônico utilizado em cada camada, mas de uma maneira geral o gênero preferido é o diatônico, um diatonismo não-tonal e também não-modal.

Essa preferência ao diatonismo e certa liberdade no uso dos demais gêneros harmônicos possivelmente relaciona-se com a fase composicional de Villa-Lobos em que a maioria dessas obras foi composta, dos anos 1930 em diante, período em que ele se ateve mais ao universalismo e utilizou uma linguagem musical mais próxima ao tonalismo. O predomínio do diatonismo nas melodias temáticas deve-se, possivelmente, pela preocupação em criar melodias mais assimiláveis e associáveis pelo público com os personagens dos argumentos.

5 TÓPICAS INDIANISTAS NOS POEMAS SINFÔNICOS DE VILLA-LOBOS

São diversas as associações feitas pelos críticos da época de Villa-Lobos entre sua música e as sonoridades indígenas e primitivas. Em 1928, o crítico Anthony Bernard escreve: “Em seu côro [choro] n.8 e outros grandes trabalhos de orquestra elle não perde a **força primitiva**: - uma energia dynamica, e, ás vezes, aterradora (**barbara**) irrompe de sua música” (BERNARD, 1929, p. 14). Um crítico não identificado do jornal O Paiz associa os acentos de sua música aos motivos de sua terra:

Natural do Brasil, Villa Lobos traz-nos uma musica onde vibra uma natureza rica e dura, ás vezes terna, affirmando os seus **estranhos acentos** um desejo de vida e frenesi de movimento... Villa Lobos tem o merito de ter ficado um musico – um corajoso musico – com a liberdade de pedir à **sua terra** os motivos e razões de sua inspiração...[sic] (VILLA LOBOS EM PARIS, 1928, p. 2).

Ao comentar a estreia de *Amazonas*, o crítico Adolphe Piriou destaca:

O poema está banhado da poesia primitiva e barbara dos themas indios, de que o compositor acentua o rytmo e o character. Graças a essa “dominante” não falta originalidade á obra que seduz pelos multiplos detalhes de sua curiosa orquestração (PIRIOU, 1929, p. 2).

O primeiro estudo a abordar a questão das tópicas indianistas em Villa-Lobos é Piedade (PIECADE, 2009). Ao evocar a dicotomia entre natureza e cultura no imaginário ocidental, o autor faz uma separação entre as tópicas vinculadas à natureza, como as tópicas da floresta tropical e animais, e as tópicas indígenas. Apesar de relacionadas, as tópicas relacionadas à floresta amazônica seriam independentes das indígenas. Segundo piedade, o universo indígena evocado por Villa-Lobos é duplo: ele é tributário do indianismo romântico e ao mesmo tempo relacionado ao modernismo antropofágico dos anos 1920.

[...] permeia aqui a ideologia do índio descoberto em sua dignidade como cidadão da Nação, etapa do esforço rondoniano para o avanço modernizador positivista do Estado Brasileiro pelos cantos selvagens de seu território. Ao mesmo tempo, o índio é o mito anárquico do Brasil para o modernismo de 22, o Macunaíma. (PIECADE, 2009, p. 131)

Apesar de comentar aspectos teóricos relacionados às tópicas indianistas, neste artigo Piedade ainda não apresenta análises musicais. A publicação de análises musicais que abordam tópicas indígenas em Villa-Lobos vai ser inaugurada por seu orientando de mestrado, Gabriel Moreira, em 2010 (MOREIRA, 2010). Apesar de não utilizar a teoria das tópicas de maneira sistemática, o autor levanta

uma série de recursos composicionais utilizados por Villa-Lobos para criar seu universo indianista, dentro do qual Moreira levanta duas tópicas associadas a esses recursos. A primeira, que o autor denomina de “tópica do natural” (MOREIRA, 2010, p. 155), está relacionada ao uso dos intervalos de quartas e quintas justas paralelas para a elaboração, frequentemente, de texturas de ambientação. Para o autor, este recurso está em consonância com as estratégias de representação do selvagem de um primitivismo internacional, especialmente europeu. A segunda tópica, denominada de “tópica do primitivo”, envolve a utilização de paralelismos na construção melódica, que remete a ideia de primitivo pela associação ao desenvolvimento rudimentar e da simplicidade técnica da polifonia em seus primórdios no ocidente (MOREIRA, 2010, p. 189).

Em um estudo posterior (MOREIRA, 2013), derivado da sua dissertação de mestrado, o autor condensa estas análises e apresenta um gráfico com os elementos envolvidos na criação de uma tópica musical indígena por Villa-Lobos. Pode-se perceber que o autor fala de uma tópica indígena mais ou menos genérica, da qual elementos em níveis menores de significado são constituintes, contemplando conceitos como “Natural”, “Simples”, “Selvagem” e “Exótico”. Como desenvolvo ao longo deste capítulo, acredito que exista um universo de tópicas indianistas que são criadas ou utilizadas por Villa-Lobos, que corresponderia ao que Moreira denomina como “Tópica musical indígena”. Pupia (2017, p. 80), em sua dissertação de mestrado sobre as *Bachianas Brasileiras n. 2*, utiliza este mesmo conceito de tópica indígena genérica em suas análises.

Em minha dissertação de mestrado (SANTOS, 2015) trabalhei com o conceito de narratividade musical e tópicas no poema sinfônico *Uirapuru* de Villa-Lobos. Ainda de maneira incipiente, utilizei a teoria das tópicas para falar dos elementos de significação e seu papel no desenvolvimento narrativo da peça. Entre as tópicas indianistas que identifiquei, a tópica “murmúrios da floresta noturna” (SANTOS, 2015, p. 124) foi reavaliada no capítulo anterior desta tese, renomeada para “floresta tropical”. As outras tópicas indianistas identificadas ao longo do trabalho foram as seguintes:

Tópica canto indígena – construção de melodias com predominância de graus conjuntos, intervalos e terça e repetições de trechos curtos. Estes elementos são retirados das transcrições de melodias ouvidas por Villa-Lobos, mas também são comuns às representações primitivistas do modernismo (SANTOS, 2015, p. 138).

Tópica dança primitiva – utilização de semas (GRABÓCZ, 2009, p. 222) primitivistas, como intervalos de quintas e *ostinati* estruturados em compasso ternário e pulso regular (SANTOS, 2015, p. 145). A denominação foi inicialmente criada por Volpe (2001, p. 317) e, em *Uirapurú*, a tópica aparece narrativamente após a seção em que o pássaro se transforma no índio bonito, numa seção que sugere uma dança em comemoração a tal evento.

Tópica tambores indígenas – figuração de caráter rítmico, com dinâmica forte, articulação em *stacatto* e acentuações nos tempos fortes, cujos timbres lembram o toque de (SANTOS, 2015, p. 120).

Recentemente, Salles (2018), em seu abrangente estudo sobre os quartetos de cordas de Villa-Lobos, ofereceu importantes desenvolvimentos para o estudo de tópicos na obra do compositor, incluindo-se aí o universo de tópicos indianistas. Em sua categorização em quatro níveis das tópicos identificadas na música de Villa-Lobos, inspirada nas categorias de gêneros expressivos de Hatten (1994), o universo de tópicos ameríndio é enquadrado na segunda categoria mais ampla, de estilo, abrangendo, portanto, o estilo ameríndio de Villa-Lobos. Para o autor, estilos, nesta categorização, são “designações culturais, mais do que propriamente étnicas; nesse sentido, isso possibilita compreender tais estilos como práticas culturais nacionais”. Esta concepção de estilo coaduna com o que Piedade denominou de musicalidade, “uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIECADE, 2013, p. 3).

O estilo ameríndio de Villa-Lobos, para Salles, conta com três “tipos estilísticos” – dança, melodia e paisagem sonora – e quatro tópicos/símbolos: motivo indígena, dança ritual, natureza e flauta nasal (SALLES, 2018, p. 233). A tópica “motivo indígena” congrega diversos dos elementos típicos das construções indianistas de Villa-Lobos para a criação de melodias:

[...] fragmento melódico de caráter diatônico (ou pentatônico), com âmbito reduzido, presença de notas repetidas, articulação em *staccato* e/ou *marcato*, geralmente com terminação de três semitons (terça menor) e acentuação contramétrica (SALLES, 2018, p. 269–270).

De acordo com Salles (2018, p. 264–268) a tópica “dança ritual” é comum às representações primitivistas do modernismo e tem na “Dança dos Adolescentes” da *Sagração da Primavera* de Stravinsky seu modelo referencial. Especialmente nos

nacionalismos dos compositores dos países periféricos, esta tópica vai adquirir elementos que a adequam às identidades nacionais. No caso de Villa-Lobos, certos *ostinati* fazem referência aos passos de dança com chocalhos e batidas de pé no chão das tribos indígenas. O sinal de acentuação *marcato* “>” simboliza a tendência mais característica desta tópica, associada à exploração do peso e da orientação para a terra, enquanto o uso do *staccato* simboliza a tendência acrobática, relacionada com a leveza e direcionamento para o ar (SALLES, 2018, p. 267).

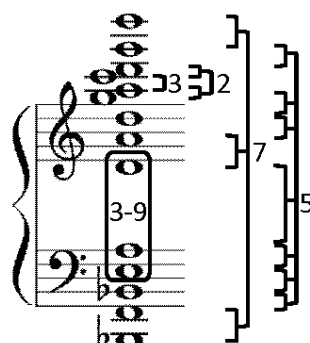
A tópica “natureza” é definida por Salles (2018, p. 270–271) como a utilização de intervalos simbólicos da série harmônica, como as quartas e quintas justas, para a construção de dobramentos melódicos e de harmônicos e/ou glissandi, esses, por sua vez, simbólicos do universo não temperado. Estas associações não são retiradas das transcrições de música indígena, mas de associações idealizadas pelo “ocidente” entre culturas não europeias e a natureza, especialmente através da série harmônica e dos recursos de temperamento não igual, em oposição à “civilização” representada pelo temperamento igual.

A flauta nasal não chega a adquirir o estado de tópica, funcionando como um símbolo, e o exemplo musical e a nota escrita por Villa-Lobos sobre o segundo quarteto de cordas disponibilizados por Salles (2018, p. 83-84, 264) sugere que esteja relacionada à construção de uma melodia com divisão rítmica irregular. Partindo destas classificações de tópicas, irei discutir ao longo deste capítulo a presença destas tópicas indianistas em trechos dos poemas sinfônicos de Villa-Lobos.

5.1.1 MANDÚ-ÇÁRÁ c. 1-15

Mandú-Çárará inicia com um acorde curto em *tutti* orquestral, com dinâmica forte, organizado em majoritariamente em intervalos de quarta e quinta, com duas segundas e uma terça no registro agudo. Este acorde contém as sete notas da escala de Fá Jônio (escala de um bemol, conjunto diatônico 7-35) e dele segue sustentado nas trompas o tricorde quartal Mi-Lá-Ré (conjunto diatônico 3-9) até o compasso 15.

FIGURA 32 - ACORDE INICIAL DE MANDÚ-ÇÁRÁRÁ



FONTE: O autor (2020).

Neste acorde, Villa-Lobos utiliza o conjunto diatônico focal (7-35) organizado de maneira a evitar uma sonoridade triádica, primeiro ao sobrepor todas as notas da escala em um único acorde e, segundo, ao organizar essa sobreposição em intervalos de quarta e quinta. A utilização de estruturas em quartas e quintas é bastante frequente nas obras do compositor, tanto na construção de acordes e efeitos orquestrais quanto no dobramento de melodias. Moreira (2010, p. 171–177) descreve uma relação desse uso das quartas/quintas com a ideia de alteridade à música da prática comum europeia apoiada em dois pontos centrais. O primeiro é a linguagem modernista, especialmente do primitivismo derivado da escola Russa, incluindo-se aí Stravinski, na qual esses intervalos evocavam o caráter “bárbaro” da música folclórica russa, trazendo, portanto, conotações de exótico e primitivo. O segundo é a ideia de antiguidade evocada especialmente pela utilização de paralelismos melódicos com esses intervalos, que podem ser associados ao início da polifonia medieval, como o *organum* paralelo, e à simplicidade técnica desse recurso.

Em ambos os casos, a utilização dos intervalos de quarta/quinta traz uma relação com a série harmônica, um fenômeno da natureza utilizado para explicar a ideia de consonância e dissonância, segundo a qual uma quinta é um intervalo altamente consonante e, portanto, apto a representar culturas primitivas, seja pelo distanciamento cultural (exótico) quanto temporal (antiguidade).

A questão que se apresenta é que tanto na relação de sua composição com a música contemporânea de seu tempo – na busca pelo exótico oriental e pelo exótico selvagem – quanto na influência de seu herói (BAKHTIN, 2003) o índio – de onde extrai melodias e materiais para composição e orquestração – quanto nas referências ao passado da cultura europeia – nas semelhanças com o cantochão e o *organum* – Villa-Lobos se apropria das sonoridades das quartas e quintas, reforçando significados desse som e o

utilizando como uma metáfora musical do primitivo, do selvagem e da simplicidade técnica e do natural (MOREIRA, 2010, p. 170).

Essa alusão à natureza, via série harmônica, causada pela utilização de quartas/quintas faz parte do que Salles (2018, p. 270) chama de “Tópica Natureza”, integrante do estilo ameríndio de Villa-Lobos. De fato, como estamos vendo ao longo das análises, estruturas em quartas/quintas são abundantes nos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos, e no caso de *Mandú-Çárará* são estruturantes de boa parte da obra.

O tema inicial da obra, apresentado no terceiro compasso pelo clarinete, é associado por Salaberry (2017, p. 105) ao personagem Curupira, presente no argumento da obra, e que é a antítese do herói Mandú-Çárará. Este tema também tem o intervalo de quarta/quinta como estruturante, iniciando-se com um salto de quarta justa (Fá-Si₂) ascendente compensado por uma descida de terça em graus conjuntos, seguido por mais um salto de quarta justa ascendente (Sol-Dó). Além disso, o tema é estruturado no âmbito de uma quinta justa. Ele é apresentado na “tópica *style-oiseaux*” (SALLES, 2018, p. 289), na qual recursos musicais são utilizados para imitar o canto de pássaros, neste caso o movimento rápido em staccato, a repetição de um módulo melódico com algumas irregularidades rítmicas como a tercina no compasso 5 e o uso de tremolos nos compassos 6 e 11.

FIGURA 33 - MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, COMPASSOS 1-15

2 CLARINETTES (Si b)

CLARINETTE BASSE (Si b)

2 BASSONS

CONTREBASSON

4 CORS (Fa)

3 PISTONS (Si b)

4 TROMBONES

Clar.

Cors

Trb.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

Fl.

Hb.

Clar.

CLB.

Bsns.

C. Hon.

Cors

Fiol.

Timb.

2 Hpes.

Alt.

Vel.

CLB.

5-23

3-9

4-14

5-23

6-33

6-224

4-11

7-31

55

div. arco. Pont.

div.

Con sord. div. arco. Pont.

Via sord.

Meno

Meno

arco

arco

pp

FONTE: VILLA-LOBOS (1940).

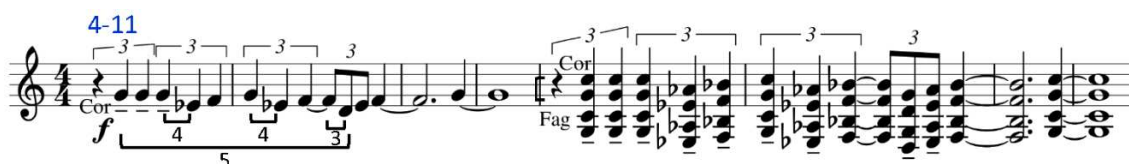
Harmonicamente, o trecho é baseado totalmente no gênero diatônico, mas com uma interessante ambiguidade escalar no tema devido a duas alterações

cromáticas. O acorde inicial apresenta a escala de um bemol, a mesma que é utilizada nos primeiros compassos, tanto no acompanhamento, formado pela sustentação do tricorde quartal, quanto das figurações de trombones e fagotes (essas baseadas na rítmica do tema, na tópica *style-oiseaux* com uma estrutura ascendente quartal que sugere a tópica natureza), quanto no próprio tema, cuja nota inicial e final sugere uma centralidade em Fá. A primeira apresentação do tema, no compasso 3, traz o conjunto 5-23, já a segunda insere a nota Mi \flat (conjunto 6-33), o que sugere a escala de dois bemóis, ainda que o tricorde quartal de sustentação siga com o Mi natural. A quarta apresentação do tema, no compasso 10, insere a nota Ré \flat , formando o conjunto 6-Z24, que pode ser considerado um membro do gênero diatônico por ser subconjunto de 7-34 (escala menor melódica). De fato, todos os conjuntos do trecho são subconjuntos tanto de 7-35 (escala maior) quanto de 7-34. Para encerrar o trecho sem ambiguidades, Villa-Lobos faz no compasso 15 um acorde octatônico (conjunto 7-31) em fermata e dinâmica fortíssimo, que marca o início de uma transição para a segunda apresentação do tema inicial.

5.1.2 MANDÚ-ÇÁRÁ c. 29-33

O tema principal de *Mandú-Çárará*, associado ao personagem que dá nome à obra (SALABERRY, 2017, p. 101), é apresentado pela primeira vez na trompa no compasso 29, reaparecendo ao longo da música em diferentes versões e dando origem a temas derivados dele. Caracteriza-se pela repetição de notas (as três primeiras notas Sol), salto de terças maiores e menores descendentes (Sol-Mi \flat e Fá-Ré) compensadas por graus conjuntos ascendentes, rítmica em tercinas com acentuação contramétrica e diatonismo (na sua primeira apresentação, compasso 29, ele aparece no conjunto diatônico 4-11, segmento da escala de três bemóis utilizada no trecho).

FIGURA 34 - TEMA DE MANDÚ-ÇÁRÁ, COMPASSOS 29-33



FONTE: O autor (2020).

Como observa Moreira (2010, p. 83), Villa-Lobos fundamenta a valorização dos saltos de terças maiores e menores, assim como as progressões por graus

conjuntos, na construção de seus temas indianistas na transcrição das melodias indígenas consultadas pelo compositor nas suas fontes bibliográficas e de áudio, como o livro e os fonogramas *Rondônia*, de Roquette-Pinto. As melodias indígenas transcritas neste e em outros documentos estão repletas de trechos construídos com base nesses parâmetros musicais, os quais são utilizados por Villa-Lobos para compor suas melodias de caráter indígena.

O motivo indígena, contém elementos figurativos que podem ser considerados como bases semânticas ou gramaticais do estilo ameríndio [de Villa-Lobos]. Trata-se de fragmento melódico de caráter diatônico (ou pentatônico), com âmbito reduzido, presença de notas repetidas, articulação em staccato e/ou marcato, geralmente com terminação por salto descendente de três semitons (terça menor) e acentuação contramétrica (SALLES, 2018, p. 269-270).

O autor supracitado chama este signo de “Motivo indígena”, uma tópica estilizada a partir das melodias indígenas consultadas por Villa-Lobos. Nos poemas sinfônicos indianistas do compositor, podemos ver esse emprego em diversas melodias importantes, assim como em obras de outros gêneros, o que permite interpretar esse signo como mais do que um motivo indígena, mas uma tópica em seu sentido completo, que sugiro chamar de “canto indígena”, pela sua associação com as melodias indígenas tradicionais. No caso da primeira apresentação do tema de *Mandú-Çárará*, há ainda um tropo com a tópica Natureza pelo dobramento em quartas e oitavas que ocorre no compasso 33 com fagotes e trompas.

5.1.3 MANDÚ-ÇÁRÁ c. 88-99

No compasso 88 de *Mandú-Çárará* tem início um trecho de 11 compassos permeado de tópicas do estilo indianista de Villa-Lobos. A tópica dança ritual está presente nas linhas de violoncelo e contrabaixo, que iniciam como uma díade Sol-Ré, oitavada pelos dois instrumentos, primeiramente numa figuração rítmica de colcheias no primeiro e último contratempos do compasso 4/4 intercaladas por pausas. Em seguida ela vai para o tímpano, no compasso 92, passando a ser um intervalo melódico de quinta justa, com rítmica em duas colcheias em staccato seguidas por uma pausa de mesmo valor. Esse padrão rítmico agrupado de três em três atravessa o compasso quaternário, contrastando com o padrão dos acordes dos metais. A tópica natureza é evocada em conjunto com a dança ritual nas linhas do violoncelo e contrabaixo, assim como na do tímpano, pelo uso do intervalo de quinta

justa, e também nos harmônicos em quinta do primeiro violino, na linha de contrafagote (tercinas na díade Sol-Ré) que no compasso 92 vai para a tuba.

FIGURA 35 – MANDÚ-ÇARÁRÁ, COMPASSOS 88-99

(continua)

4-16 4-23

tr. br. *mf* *f* *ff*

Tópica Natureza

6-32

mf *f* *ff* *a 2*

Tópica Canto Indígena

3-7 Tópica Style-Oiseaux

unis. *mf* *f* *ff*

Tópica Dança Ritual Natureza (5ªS)

6-32

Fl. Htb. C.Ang. Clar. CL.B. Bons

4-16 5-35

tr. br. *mf* *f* *ff*

Tópica Natureza

6-32

mf *f* *ff* *a 2*

Tópica Dança Ritual + Natureza (5ªS)

Tópica Natureza + Style-Oiseaux

unis. *mf* *f* *ff*

FIGURA 35 – MANDÚ-ÇARÁRÁ, COMPASSOS 88-99

(conclusão)

The image displays a musical score for the piece 'Mandú-Çarárá' by Villa-Lobos, specifically measures 88 through 99. The score is arranged in three systems of staves. The instruments included are Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (C. Ang.), Clarinet in B-flat (Cl.B.), Bassoon (Bons.), Trumpet (Pist.), Trombone (Trb.), Tuba, Timpani (Timb.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Viola (Vel.), and Cello (CB.). The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *div.* (divisi). The score concludes with a final measure in measure 99.

FONTE: VILLA-LOBOS (1940).

A primeira melodia do trecho inicia no compasso 89 com dobramento de oitavas entre violino II e viola e é construída sobre a tópica *style-oiseaux*. A melodia é derivada do tema inicial da obra (tema do Curupira), constituída por um motivo ascendente com salto de terça menor e segunda maior, resultando num âmbito de quarta justa (inversão do intervalo de quinta justa que compreende o âmbito do tema inicial), com a nota final (Sol) repetida três vezes em *marcato* (formando o conjunto diatônico 3-7). Esse motivo é repetido integralmente e é seguido pela sustentação da última nota até a repetição da melodia no compasso 91, no qual há uma diminuição rítmica na repetição da nota Sol. Toda essa estrutura é repetida integralmente partir do compasso 93, mas agora com um paralelismo de quinta justa acima no violino I ao invés das oitavas da viola. Aqui novamente há uma referência a tópica natureza.

A segunda melodia do trecho também é derivada de um tema principal, o tema do Mandú-Çárará. Ela começa no compasso 90 em oitavas nas trompas com a mesma repetição de nota do tema original, mas agora o tema se torna uma melodia por graus conjuntos descendentes em tercinas, com âmbito de quinta justa, sendo que a última nota tem uma bordadura inferior (formando o conjunto diatônico 6-32). Aqui também o tema está construído na tónica canto indígena. Ele reaparece nas madeiras no compasso 94 uma quinta acima e com dobramento em oitavas e no compasso 98 também em oitavas nos fagotes e trompetes, agora com uma figuração em semicolcheias nas notas intermediárias.

5.1.4 EROSÃO c. 174-226

O trecho entre os compassos 174 e 226 de Erosão apresenta a tónica Dança Ritual. No gráfico analítico abaixo o trecho é transcrito com cinco sistemas diferentes, cada um com um elemento da textura: sistema 1 para a melodia do clarinete, sistema 2 para melodia do violoncelo, sistema 3 para sustentações de trompas e trombones, sistema 4 para ostinato harmônico do piano e sistema 5 para ostinato melódico de fagote e piano.

FIGURA 36 – EROSÃO, COMPASSOS 174-226

(continuação)

194

1 6-1 [0,1,2,3,4,5]

2

3 4-26 [0,3,5,8] 4-27 [0,2,5,8] 4-26 [0,3,5,8] 4-27 [0,2,5,8] 3-9 [0,2,7] 3-11 [4,7,11] 3-11 [0,3,7] 4-23 [0,2,5,7]

5

201

1 (Linha superior) $\text{5-27 [3,6,8,10,11]}$
(Linha inferior) Cromático

2

3 3-11 [4,7,11] 3-11 [0,3,7] 3-10 [4,7,10] 3-8 [3,7,9] 3-10 [4,7,10] 3-8 [1,5,7] 3-11 [3,7,10] 3-11 [1,5,8] 3-11 [3,7,10] 4-18 [4,7,10,11] 3-11 [0,3,7] 3-8 [0,2,6]

5

207

1 (Linha superior) Cromático
(Linha inferior) $\text{7-35 [11,0,2,4,5,7,9]}$

2

3 3-11 [3,7,10] 4-23 [0,2,5,7] 4-22 [3,5,7,10] 4-27 [3,5,8,11]

4 5-26 [3,6,7,9,11]

5

Trb 3 Cor 3 Trb 3

FIGURA 36 – EROÇÃO, COMPASSOS 174-226

(conclusão)

213

1

2

3

Cor

Trb

4-22 [3,5,7,10]

4-27 [5,9,11,2]

4-16 [4,5,9,11]

4-21 [3,5,7,9]

4-27 [5,7,11,2]

4-16 [4,5,9,11]

5

219

1

2

3

4-23 [5,7,10,0]

3-9 [0,2,7]

3-7 [0,2,5]

Pf

Fg+Pf+Tb

Fg+Tb

FONTE: O autor (2020).

O trecho inicia com os principais elementos que caracterizam a tópica Dança Ritual: o ostinato melódico de fagote e piano (sistema 5) e o ostinato harmônico-percussivo de piano e pandeiro (sistema 4). O primeiro é formado por uma linha melódica grave em arco, com acentuação em *staccato*, saltos ascendentes predominantemente de quartas justas (fazendo referência à tópica Natureza), inicialmente no conjunto 6-Z24. No compasso 192 a nota Si natural se transforma em Dó, levando o conteúdo harmônico do trecho para o conjunto diatônico 6-32 (escala diatônica de três bemóis, Mi \flat Maior ou Dó menor). O segundo ostinato é formado por um pentacorde atacado em *staccato* no contratempo por dois compassos e no impulso do segundo tempo no terceiro compasso. Harmonicamente, o acorde apresenta o conjunto diatônico 5-25, cujas classes de

alturas [3,6,8,9,11] sugerem este como um subconjunto da escala diatônica de quatro sustenidos (Mi Maior ou Dó# menor), o que contrasta em um semitom com a estruturação harmônica das outras linhas, apoiadas na escala do ostinato do fagote. No compasso 207 a nota Sol# desce meio tom e o acorde vira o conjunto complexo 5-26.

A melodia do clarinete (sistema 1), estruturada praticamente toda em tercinas, traz um componente rítmico contrastante com o das outras linhas, que têm a rítmica binária. Ela apresenta, inicialmente, o conteúdo harmônico básico do trecho, o conjunto diatônico 8-26 [com as classes de alturas 7,8,10,11,0,2,3,5], que é um superconjunto de 7-35, na versão de três bemóis (Dó menor) com a nota Si adicionada, essa, por sua vez, a alteração cromática presente tanto na escala menor harmônica quanto na melódica. No entanto, o trecho não apresenta uma estruturação harmônica tonal, apesar de alguns elementos sugerirem uma centralidade na nota Dó, como a nota inicial do ostinato do fagote, a nota de repouso da melodia a partir do compasso 208 e o acorde do piano nos compassos 225-226. A nota Si natural, que na tonalidade de Dó menor representa a sensível e aparece em momentos específicos da sintaxe tonal, aqui nesse trecho é utilizada como uma nota da escala com as mesmas características das outras notas, seja como nota sustentada em um acorde, nota de passagem ou nota de chegada em melodias. Quando as trompas, que vinham com tétrades longas sustentadas, mudam para tríades em semínimas no compasso 199, a melodia do clarinete muda para uma figuração cromática (conjunto 6-1) dividida em dois registros, um agudo e um grave. No compasso 204 essa divisão de registro também vai se tornar uma divisão de gêneros harmônicos, com a linha aguda no conjunto diatônico 5-27 e a inferior na escala cromática de doze notas. No compasso 208 essa relação é invertida, com a mudança da linha cromática para o agudo e a diatônica para o grave, agora revelando o conjunto 7-35 (notas brancas) completo a partir do compasso 216.

A linha da trompa, com acordes longos sustentados, apresenta tétrades da tonalidade de Dó menor, como do G7 do compasso 177, mas que são conduzidas por alteração cromática das notas e não pela sintaxe tonal. No compasso 199, a rítmica muda para semínimas e as tétrades são trocadas por tríades, ainda dentro do gênero diatônico. Os trombones trazem de volta o predomínio de tetracordes, agora com um motivo rítmico diferente e articulação em staccato, lembrando as linhas de ostinato, que é alternado com as trompas, até chegar ao compasso 200,

no qual se transforma num paralelismo de quintas e oitavas com a melodia do violoncelo para encerrar o trecho. Essa linha do violoncelo (sistema 2) funciona como uma segunda melodia para o trecho caracterizada por um grande contraste com a melodia do clarinete, apesar de utilizar a mesma escala (8-26), com rítmica binária, notas longas e caráter cantábile.

5.1.5 AMAZONAS c. 114-150

Um exemplo da tópica Dança Ritual em Amazonas pode ser encontrado entre os compassos 114 e 150 da partitura. O trecho inicia com uma textura bastante simples, uma quinta justa sustentada nas trompas e violoncelo (notas Fá-Dó) e a nota Fá tocada em semicolcheia staccato no contrabaixo. Enquanto a quinta sustentada segue por doze compassos, mas não tem muita consequência no desenrolar da seção, à camada do contrabaixo começam a se juntar outros instrumentos que adicionam mais complexidade à textura. É esta camada que caracteriza a tópica Dança Ritual, com seu ritmo ostinato em semicolcheias em staccato e ligadas, cujo padrão rítmico é demonstrado na figura abaixo:

FIGURA 37 - PADRÃO RÍTMICO DO OSTINATO



FONTE: O autor (2020).

A linha do ostinato está transcrita nos sistemas 1 e 2 do gráfico analítico abaixo, com a rítmica transcrita durante os três primeiros compassos e depois seguindo apenas com as alturas representadas em bloco de notas sem hastes.

FIGURA 38 – AMAZONAS. GRÁFICO ANALÍTICO DOS COMPASSOS 114-150

(continua)

114

1 Cb+Trb+Tb 5-20 [0,1,5,6,8]

2 Vc+Hp

117

1 Cluster (F-Ab) Cb+Trb+Tb+ Cfag+VI 6-238 [5,6,7,8,0,1] 5-20 [5,7,8,0,1]

2 Vc+Hp+ Fag

3 8-22 [8,9,11,0,1,2,4,6] Cluster (B-D) Pf+Bombo+Tp+ Trb+Tb+Tr *fff*

123

1 15 *gliss.* Cb+Trb+Tb+VI

2

127

1 6-16 [5,7,8,9,0,1] 5-2 [4,5,6,7,9] 3-6 [10,0,2] 5-29 [0,2,5,7,8] 5-35 [3,5,7,10,0] 5-1 [6,7,8,9,10] 7-35 5-1 [11,0,1,2,3]

2 Vc+Fag

3 Motivo 1 5-3 [8,9,10,0,1] 6-35 [0,2,4,6,8,10] Motivo 2 7-2 [0,1,2,3,4,5,7] Cl+C.I.

FIGURA 38 – AMAZONAS. GRÁFICO ANALÍTICO DOS COMPASSOS 114-150
(continuação)

131

1 Cb+Trb+Tb+VI+Sarrusofone

2

3

4 VI+Vla

135

1

2

3

4

5 Picc+Fl+Ob

8-26 [9,10,0,1,2,4,5,7]

7-35 [4,5,7,9,10,0,2]

7-27* [0,1,2,4,5,7,9]

6-33 [0,2,4,6,7,9]

4-3 [8,9,11,0]

4-2 [2,4,5,6]

6-248 [7,8,9,0,2,4]

7-4 [0,1,2,3,4,6,7]

6-1 [7,8,9,10,11,0]

6-35 [0,2,4,6,8,10]

8-22 [10,11,1,2,3,4,6,8]

5-3 [0,1,2,4,5]

6-35 [0,2,4,6,8,10]

7-2 [4,5,6,7,8,9,11]

7-31 [7,9,10,0,1,3,4]

7-3 [7,8,9,10,11,0,3]

8-17 [5,6,7,8,10,11,2,3]

4-19 [6,7,10,2]

7-24 [5,6,7,8,10,0,2]

5-5 [5,6,7,8,0]

5-1 [2,3,4,5,6]

7-33 [10,11,0,2,4,6,8]

6-1 [11,0,1,2,3,4]

7-33 [10,11,0,2,4,6,8]

5-3 [4,5,6,8,9]

6-35 [0,2,4,6,8,10]

gliss.

FIGURA 38 – AMAZONAS. GRÁFICO ANALÍTICO DOS COMPASSOS 114-150
(conclusão)

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (138, 142, 146). The staves are numbered 1 to 5. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values. Harmonic analysis labels are provided for many measures, often in color-coded boxes or text. These labels include numbers and intervals, such as 7-24, 5-13, 6-Z46, 6-Z41, 7-33, 5-10, 4-2, 6-35, 3-2, 3-1, 5-1, 5-33, 7-26, 7-2, 6-1, 7-33, 8-22, 8-2, 7-26, 7-8, 7-9, 6-Z24, 6-Z49, 3-3, 7-33, 3-2, 3-1, 5-1, 6-33, 5-26, 5-32, 5-30, 4-27, 4-3, 8-24, 3-2, and 3-1. Some labels are accompanied by interval notation in brackets, such as [5,6,7,8,10,0,2], [6,7,8,10,2], [6,7,8,9,10,0,2], [3,5,7,8,9,0], [0,2,5,6,7,8], [6,7,8,10,0,2,4], [4,6,7,9,10], [5,7,8,9], [0,2,4,6,8,9], [8,9,11], [4,5,6], [6,7,8,9,10], [0,1,2,4,6,8,10], [10,0,2,3,4,6,7], [8,9,10,11,0,1,3], [3,4,5,6,7,8], [10,11,0,2,4,6,8], [6,7,8,9,11,0,2,4], [7,8,9,10,0,2,4], [2,4,6,7,8,9,10], [4,5,6,7,8,9,10], [2,4,6,7,8,10,11], [4,6,7,8,9,10,0], [2,4,6,7,8,9,10], [4,6,8,9,11,0], [7,8,10,11,2,4], [9,0,1], [8,9,10,0,2,4,6], [0,1,3], [8,9,10], [10,11,0,1,2], [11,1,2,4,6,8], [4,7,8,10,0], [10,0,3,4,7], [4,7,8,10,0], [10,0,3,4,7], [3,4,7,8,10], [1,2,4,5], [8,9,10,0,1,2,4,6], [4,5,7], and [0,1,2]. The score also includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and articulation marks like slurs and accents. The instrumentation is indicated by the staff numbers and the text 'Cb+Trb+Tb+Vl+Sarrusofone' and 'Cor'.

FONTE: O autor (2020).

Harmonicamente, o ostinato é caracterizado por um início bastante simples, construído sobre o conjunto diatônico 5-20 por quatro compassos. A inserção na nota Sol no compasso 118 transforma o conjunto no 6-Z38, do gênero cromático, por dois compassos, anunciando os acordes stravinskianos em fortíssimo (conjunto diatônico 8-22, transcritos no sistema número 3) do compasso 119, para logo em

seguida voltar ao conjunto do início. Após o início da melodia, no compasso 127, o ostinato segue um comportamento de deslizamento de notas que torna o encadeamento harmônico bastante complexo. A análise por conjuntos mostra uma troca de acorde quase a cada tempo, passando por todos os gêneros harmônicos e inclusive por conjuntos que não pertencem a nenhum dos gêneros familiares²¹ (como o 7-8, 7-9 e 7-24). A ferramenta analítica de gêneros harmônicos não permite encontrar um padrão de coerência no encadeamento destes acordes. Possivelmente, uma teoria que leve em conta o deslizamento de semitons como lógica estruturante, como a teoria neoriemaniana, pode trazer maiores informações sobre o trecho.

O ostinato serve de acompanhamento para uma melodia bastante movimentada que entra no compasso 127 no clarinete. Com relação aos motivos, a melodia tem duas características principais: progressões lineares ascendentes e descendentes, como na progressão inicial de quarta justa dos compassos 127-128, que são realizadas majoritariamente em rítmicas simples como semicolcheias e quiálteras, e um motivo de três notas em arco com duas semicolcheias seguidas de uma colcheia, cuja primeira ocorrência está no segundo tempo do compasso 129. A melodia é construída basicamente intercalando-se esses dois padrões motivicos em diferentes gêneros harmônicos, predominantemente cromáticos e de tons inteiros. A articulação em staccato (que não foi colocada no gráfico analítico para evitar poluição visual) contribui para o caráter acrobático (SALLES, 2018, p. 267) da tópica Dança Ritual.

Amazonas é reconhecidamente uma peça com linguagem musical bastante ousada dentro do repertório de Villa-Lobos. Neste trecho da obra, curiosamente, o compositor mistura a linguagem harmônica e melódica moderna com a apresentação da melodia em cânone. Ainda que não seja utilizado em sentido estrito, como numa fuga bachiana, pois as transposições em terças maiores da melodia (a primeira entrada começa em Dó#, a segunda em Fá e a terceira em Lá, formando uma tríade aumentada) e algumas alterações rítmicas não são comuns em cânones, este é um recurso bastante tradicional para os padrões da obra. Uma

²¹ O conjunto 7-27 do compasso 132, apesar de não pertencer a nenhum dos gêneros familiares, pode ser entendido como uma alteração do gênero diatônico no contexto do trecho analisado por ser subconjunto do 8-26 do compasso anterior e se formar a partir do deslizamento de semitons desse.

possibilidade interpretativa é a de que esse seja um recurso narrativo exterior (GRABÓCZ, 2009, p. 68) que vem do programa da obra, haja vista que no compasso 119 da partitura existe a marcação “Região dos monstros”. Dessa forma, as melodias em cânone poderiam representar os monstros do texto que acompanha a obra.

5.1.6 UIRAPURÚ c. 19-24

No compasso 19 de *Uirapurú* tem início uma melodia na flauta, acompanhada por um acorde sustentado. Este acorde, analisado em Santos (2015, p. 104–105), é derivado do acorde que encerra a seção anterior no compasso 18, formado por um ataque inicial em pizzicato nas cordas agudas configurando uma tríade de Lá menor e uma sustentação do acorde de Ré menor nos sopros e cordas graves. O padrão intervalar das quatro primeiras notas do acorde sustentado, iniciado no Ré grave do baixo, sobreposto por uma oitava, uma quinta e uma quarta, a mesma ordem da série harmônica, remete à tópica natureza (SALLES, 2018, p. 170), o que é reforçado pelo argumento da obra e pela marcação da seção no manuscrito “A Flauta do Índio [sic] Feio” (VILLA-LOBOS, 1917, p. 4).

A melodia, como estabelece o manuscrito, representa a flauta do índio feio, o antagonista da narrativa do argumento. Ela é tocada na flauta solo, entremeada de fermatas nas notas longas e movimentos lineares, ou em arco, rápidos em fusas que conduzem para as notas longas.

FIGURA 39 - UIRAPURÚ, C. 19-24. TEMA "A FLAUTA DO ÍNDIO FEIO"

The musical score for measures 19-24 of Uirapurú, titled "A Flauta do Índio Feio", is presented in 4/4 time. The melody is written for a single flute. The score includes the following intervals and fingerings indicated above the notes:

- Measure 19: 5-13 [8,9,10,0,4]
- Measure 20: 7-11 [9,11,0,1,2,4,5]
- Measure 21: 4-7 [5,6,9,10]
- Measure 22: 7-11 [2,4,5,6,7,9,10]
- Measure 23: 6-27 [6,7,9,10,0,3]
- Measure 24: 5-1 [9,10,11,0,1]
- Measure 25: 4-215 [3,4,7,9]

FONTE: O autor (2020).

A melodia, apesar de representar um personagem indígena, não traz os elementos das tópicas de música indígena, mas sim, em concordância com o argumento da obra, do *style-oiseaux*, já que a flauta do índio feio tem a função narrativa de enganar as índias de que esse seria o pássaro uirapuru cantando. Elementos característicos do canto do pássaro uirapuru, como ruídos multibanda, notas curtas isoladas, notas longas repetidas e notas pulsadas (DOOLITTLE; BRUMM, 2012, p. 60) estão ausentes desta melodia. A irregularidade rítmica causada pelas fermatas em sequência, os movimentos rápidos e a repetição do motivo rítmico colcheia pontuada-fusa-fusa-semínima, que inicia já no compasso 20, são as características que procuram imitar o canto de pássaro, mas neste caso uma imitação generalizada de cantos de aves.

A versão principal do canto do uirapuru na obra, que aparece em sua forma mais básica a partir do compasso 136 (ver figura 15 na seção anterior), contrasta amplamente com a versão da flauta do índio feio, tanto nos aspectos rítmicos e de contorno, quanto nos aspectos harmônicos. Ritmicamente, a versão principal tem uma rítmica bastante simples, com colcheias ou tercinas, e um contorno melódico repetitivo e, harmonicamente, é construída totalmente sobre o gênero diatônico. Já a flauta do índio feio, além da rítmica e do contorno explicados acima, é baseada no conjunto complexo 8-17/18/19 (os conjuntos, 5-13, 7-11 e 4-7 são membros exclusivos desse gênero) e, a partir da metade do compasso 23, quando entram as volutas melódicas, no os conjuntos 6-27 e 4-Z15, membros tanto do gênero complexo quanto do octatônico, entremeados pelo conjunto cromático 5-1. Um aspecto que liga as duas versões no tema é o timbre da flauta, típico da representação instrumental de cantos de pássaro, que é substituída pelo saxofone soprano na segunda apresentação do tema da flauta do índio feio.

5.1.7 UIRAPURU, C. 25-67

O manuscrito de *Uirapurú* traz em seu compasso 24 a indicação “Entram as índias” (VILLA-LOBOS, 1917, p. 5), marcação ausente na partitura editada. A partir daí o compositor se utiliza da tópica Dança Ritual para representar a entrada das índias, caracterizada por um ostinato de colcheias tocado inicialmente nas cordas e trombone que começa no compasso 25.

FIGURA 40 - UIRAPURU, C. 52-67

(continua)

25

1

2

3

4

3-8 [2,4,8] 3-8 [0,4,6] alterna... *sim.* 4-27 [2,4,7,10] 4-20 [4,5,9,0] alterna...

ff Trb+VI+Vla

3-4 [9,10,2] *sim.*

Vc+Cb *ff* secco e energico

29

1

2

3

4

9-1 [4,5,6,7,8,9,10,11,0] 6-212 [4,5,7,9,10,11] 9-10 [2,3,4,5,6,8,9,11,0] Ob+C.I.+VI

4-12 [6,8,9,0] 3-8 [2,4,8] 3-8 [0,4,6] alterna...

Fag+Trb+Tb+ Tp+Pf+Vc+Cb

ff *p* Vc

35

1

2

3

4

4-27 [4,6,9,0] 4-229 [2,4,8,9] 3-11 [2,6,9] 4-28 [0,3,6,9] alterna... 3-8 [0,4,6] 3-8 [2,4,8] alterna...

FIGURA 40 - UIRAPURU, C. 52-67

(conclusão)

45

1

2

3

4

Ob+C.I.+Sax.Sop+VI

3-11 [7,10,2]

3-8 3-8 alterna...

3-8 3-8 [0,4,6]

3-8 3-8 [1,5,7][3,5,9]

3-8 3-8 [0,4,6]

3-8 3-8 [1,5,7][3,5,9]

3-8 3-8 [2,4,8]

3-1 [8,9,10]

3-1 [0,1,2]

3-1 [8,9,10]

3-1 [0,1,2]

53

1

2

3

4

3-10 [1,4,7]

3-8 3-8 [2,4,8] [0,4,6]

3-5 3-8 [3,5,9] [2,4,8]

3-7 3-12 [1,4,6] [2,6,10]

3-1 [4,5,6]

4-24 [10,0,2,6]

5-1 [10,11,0,1,2]

60

1

2

3

4

7-35 [11,0,2,4,5,7,9]

8

8

8

4-17 [8,11,0,3]

3-11 3-11 [10,2,5] [0,4,7]

4-23 [4,6,9,0]

3-9 [4,6,11]

3-10 [1,1,2,5]

4-27 [6,9,2,0]

4-27 [3,6,9,11]

4-27 alterna...

3-1 [4,5,6]

6-223 [9,0,3,5]

FONTE: O autor (2020).

Nos impulsos de cada tempo do compasso três por quatro violoncelo e contrabaixo atacam um tricorde cromático 3-4 (alturas 9, 10 e 2), em staccato²², com arcada para baixo, dinâmica fortíssimo e marcação de expressão “secco e energico”. Essa camada apresenta uma acentuação precedida de acciaccatura no segundo

²² Elemento da tópica Dança Ritual na tendência acrobática (SALLES, 2018, p. 267).

tempo de alguns compassos até o 51 (compassos 29, 32, 33, 35, 37, 40, 43, 47 e 51), reforçada por outros instrumentos, que é caracterizada pela irregularidade métrica com que aparece. A partir do compasso 45, a linha do contrabaixo inicia uma movimentação que a separa texturalmente da díade do violoncelo, que por sua vez segue estática na quinta Ré-Lá até o compasso 63, quando muda para a quarta Mi-Lá. Essa linha do violoncelo pode ser interpretada como uma remissão à tópica Natureza. A linha do baixo é formada por segmentos de linhas cromáticas de três notas (conjunto 3-1) separadas pela distância de um tom até o compasso 54, no qual inicia uma linha descendente no conjunto de tons inteiros 4-24 seguida por uma linha ascendente cromática de cinco notas (conjunto 5-1) e por uma linha cromática de três notas (3-1) um tom acima.

Contrastando com a linha predominantemente cromática de baixo e violoncelo, a linha de trombone, violino e viola, que ataca nos contratempos, é predominantemente octatônica. De fato, os tricordes e tetracordes predominantes do trecho pertencem tanto ao gênero diatônico quanto ao octatônico, mas, pelo fato do tema estar no gênero octatônico (conjunto 9-10), assim como o acorde que encerra o trecho (conjunto 6-Z23), a interpretação como gênero octatônico se torna mais coerente. Portanto, o elemento textural que caracteriza a tópica Dança Ritual é calcado harmonicamente na relação entre o gênero cromático com o octatônico.

A relação entre estes dois gêneros também aparece nas volutas de clarinete e flauta que iniciam no compasso 29. Os clarinetes fazem um movimento rápido com quatro notas em apojatura repousando sobre a nota Sol \sharp , formando o conjunto octatônico 4-12. A flauta faz um movimento parecido, deslocado metricamente em um tempo, repousando sobre a díade Si-Si \flat , formando o conjunto complexo 6-Z12. Juntas, as notas das duas volutas formam o conjunto cromático 9-1. O gênero diatônico tem um papel secundário no trecho, mas aparece no compasso 60, nos acordes do ostinato (conjuntos 4-23 e 3-9) e na figuração de sopros, piano, harpa e celesta do compasso seguinte, que apresenta linhas ascendentes em diferentes divisões rítmicas, todas com notas brancas (conjunto 7-35), que terminam sustentando o tetracorde octatônico 4-17.

5.1.8 UIRAPURU, C. 227-340

A tríade de Lá menor (conjunto diatônico 3-11) atacada no compasso 227 de Uirapuru marca o início uma longa seção de 113 compassos caracterizada um ostinato e pela justaposição de três temas diferentes que delimitam quatro subseções dentro do trecho: a primeira subseção está entre os compassos 227-238, a segunda entre 239-260, a terceira entre 261-292 e a quarta entre 293-340. O ostinato, transcrito na camada textural número três do gráfico abaixo e que perpassa todas as subseções, é estruturado no intervalo de quinta justa entre Lá e Mi, que vem do acorde inicial, com uma rítmica binária de figuras nos impulsos do tempo que perpassa a métrica do compasso ternário. Essa estruturação em quintas, que evoca a tópica Natureza, aliada à configuração de figuras no tempo e articulação em staccato constituem a tópica Dança Ritual em sua tendência acrobática (SALLES, 2018, p. 267). Até sua finalização no compasso 331, o ostinato tem somente uma interrupção de dois compassos (326-327) e tem o tímpano como instrumento principal e contínuo, com dobramento de violoncelo entre os compassos 227-238 e 261-325 e de trombone entre os compassos 239-260. O tímpano, com seu timbre percussivo, contribui para o caráter primitivista do ostinato, o qual é suavizado pelos dobramentos de violoncelo e trombone.

Em outras instâncias da tópica Dança Ritual, como no trecho de Uirapuru comentado anteriormente, o ostinato característico apresenta algum tipo de acentuação intermitente e geralmente imprevisível, aos moldes do primitivismo stravinskiano da Sagração da Primavera. Aqui a imprevisibilidade é alcançada pela variação rítmica através da adição de colcheias em diferentes pontos do ostinato e a acentuação é realizada através do reforço tímbrico do contrabaixo a cada dois tempos entre os compassos 227-239. Na segunda subseção esse papel da linha do contrabaixo é assumido pelo ostinato de tetracordes diatônicos de violoncelo e trombone situado em cada primeiro tempo de compasso.

FIGURA 41 - GRÁFICO ANALÍTICO DE UIRAPURU, C. 227-340

(continua)

227 Subseção 1 – c.227-238

1 Fl+C.I.+Sax.Sop 9-11 [11,0,1,2,4,5,6,8,9] 9-6 [4,5,6,7,8,9,10,0,2]

2 Cor 5-20 [1,3,4,8,9] 3-11 [9,0,4] 3-11 [6,9,1] Trb+Tb 3-11 [5,8,0] 3-9 [4,6,11] 3

3 Cordas+ Tr+Trb+ Sax.Sop+Picc

232 6-Z3 [1,2,4,5,6,7] 9-11 [11,0,1,2,4,5,6,8,9] 6-33 [2,4,5,7,9,11] 6

Cl+Vla

Subseção 2 – c.239-260

239 8-21 [4,5,6,7,8,10,0,2] 4-26 [4,7,9,0] 4-28 [2,5,8,11] 4-20 [4,5,9,0] 4-26 [11,2,4,7] 4-26 [4,7,9,0] 4-26 [2,5,7,10] 9-3 [3,4,5,6,7,8,9,11,0] C.I.+Vla

Cor+Vl 4-26 [4,7,9,0] 4-20 [4,5,9,0] 4-27 [2,4,7,10] 4-25 [1,3,7,9] Cor

Trb+Tp Vc+Trb 4-23 [2,4,7,9] Alterna... Vc 3-8 [9,11,3]

FIGURA 41 - GRÁFICO ANALÍTICO DE UIRAPURU, C. 227-340
(continuação)

248

9-6 [11,0,1,2,3,4,5,6,7,9]

4-27 Alterna... [1,4,7,9]

4-26 [4,7,9,0]

254

7-35 [11,0,2,4,5,7,9]

4-25 [1,3,7,9]

4-20 [11,0,4,7]

4-229 [5,9,11,0]

4-28 [1,4,7,10]

4-27 [9,11,2,5]

4-26 [4,7,9,0]

4-27 [11,2,5,7]

4-20 [4,5,9,0]

4-26 [11,2,4,7]

Subseção 3 – c.261-292

261

5-24 [0,2,4,6,7]

5-24 [1,2,4,6,8]

8-21 [8,9,10,11,0,2,4,6]

VI+Tr

Cor Cromático sem Ré#

E♭+Fag

9-3 [4,5,7,8,9,10,11,0,1]

Trp+Vc

268

6-32 [2,4,6,7,9,11]

6-33 [2,4,5,7,9,11]

FIGURA 41 - GRÁFICO ANALÍTICO DE UIRAPURU, C. 227-340

(continuação)

275

282

290

4-27 [11,2,5,7] 4-28 [2,5,8,11] 4-27 [11,2,5,7] 4-27 [8,11,2,4] 4-27 [11,2,5,7] 4-22 [2,5,7,9] 5-33 [5,7,9,11,1] 3-11 [1,4,8] 4-26 [11,2,4,7]

Cl+Fag 4-26 [4,7,9,0] 4-26 [1,4,6,9] 4-25 [1,3,7,9] Ob+C.I.+Sax.Sop. 4-27 [1,4,7,9] 4-22 [1,4,6,8] 4-22 [11,2,4,6] Picc+ Fl+Cl 4-18 [7,8,11,2] 4-23 [2,5,7,9] 4-18 [5,8,11,0]

FIGURA 41 - GRÁFICO ANALÍTICO DE UIRAPURU, C. 227-340

(continuação)

Subseção 4 – c. 293-340

293 5-24 [4,5,7,9,11]

Trb+Cl.B. Trb+Fag Trb+Tr Trb+Cor

Tp+Vc Tp+Vc+Vla+VI Tp+Vc+Vla+VI

301

Trb+Fag Trb+Cor Trb+Cl+Cl.B. Trb+Tr

pizz. VI

309

Trb+Cor+Sax.Sop.+Cl.B.+Cl Trb+Cor+Sax.Sop.+Fag Trb+Cor+Sax.Sop. C.Fag+Tb

FIGURA 41 - GRÁFICO ANALÍTICO DE UIRAPURU, C. 227-340

(conclusão)

317

325

332

Trb+Cor+
Sax.Sop.+Fag

Trb+Tr+Cor

Trb+Cor+
Cl.B.+Cl

Trb+Tr+Cor+
Fag+Sax.Sop.

VI

C.Fag

VI+Cel+Hp

Vc

Pf+Cl

Fl+Cl+Cel+
Pf+VI

Fag+Sax.Sop.+
Cl.B.+C.I.+Ob+Tr

Cordas

Glissando de harpa

3-12 [1,5,9]

3-11 [4,7,11]

3-10 [6,9,0]

3-11 [4,8,11]

3-11 [10,2,5]

3-12 [0,4,8]

3-8 [6,10,0]

5-31 [10,0,1,4,7]

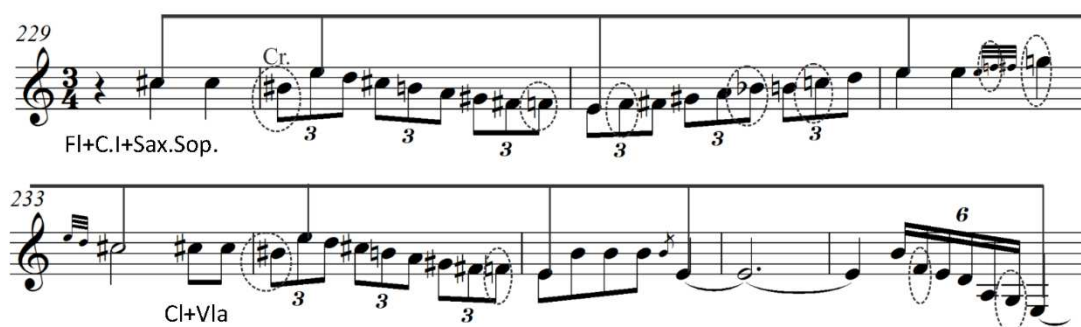
5-212 [0,1,3,5,6]

FONTE: O autor (2020).

O ostinato, apesar de sua aparente independência com relação às outras camadas texturais, apresenta interações com os demais elementos da seção. A quinta Lá-Mi e a rítmica binária que estruturam o ostinato são refletidas na linha de

quartas/quintas em mínimas de violinos dos compassos 228-235. Além disso, essa quinta Lá-Mi, associada aos pontos de articulação do tema nas notas Mi e Dó#, como mostram as notas unidas por hastes na figura abaixo, criam uma estruturação da primeira subseção do trecho, compassos 227-238, em torno da tríade maior de Lá (numa relação de semelhança e contraste com o acorde de Lá menor do início do trecho). O tema, por sua vez, com os cromatismos adicionados à escala de Lá maior, é formado pelos conjuntos diatônicos 9-11, 9-6, 6-33 e o cromático 6-Z3.

FIGURA 42 - TEMA DOS COMPASSOS 229-238



FONTE: Adaptado de SANTOS (2015, p. 136).

O conteúdo dessa primeira subseção adianta um pouco do ambiente harmônico que será encontrado ao longo do trecho: predomínio do gênero diatônico com estruturas tradicionais da música tonal, como tríades e tétrades (não encadeadas funcionalmente), e outras não comuns na música tonal, como os conjuntos 3-9, 9-11 e 9-6, além de incursões de outros gêneros harmônicos em pontos específicos.

O único ponto em que o gênero diatônico perde o protagonismo é no tema de fagote e xilofone que inicia juntamente com a segunda subseção no compasso 239, exposto em sua primeira metade no conjunto de tons-inteiros 8-21 (compassos 239-244) e na segunda metade no conjunto cromático 9-3 (compassos 245-251). O acompanhamento desse tema é predominantemente diatônico, com tétrades em posição fechada nas trompas e abertas nos violinos. Concomitantemente, ostinato de violoncelo e trombone alterna os tetracordes diatônicos 4-26 e 4-23. No compasso 247, o tema, em entra como um cânone antes da finalização do anterior, passa para corne inglês e viola no conjunto diatônico 9-3. Já o acompanhamento, que vinha diatônico, muda para uma alternância do tetracorde octatônico 4-25 e do diatônico 4-27 na linha das trompas e viola e o ostinato de violoncelo e trombone, que vinha com tétrades diatônicas, muda para uma alternância do tricorde octatônico

3-8 e a díade Lá-Mi. O ostinato de tímpano e trombone, que até então não havia sofrido nenhuma mudança, agora muda seu intervalo para o trítono Lá-Ré#, acompanhando os acordes octatônicos e volta para a quinta justa Lá-Mi nos acordes diatônicos. No compasso 255 o ostinato se estabiliza novamente na quinta justa inicial, juntamente com a entrada do tema no conjunto diatônico 7-35 (notas brancas) e tétrades diatônicas de notas brancas em posição fechada descendo por graus conjuntos entre os compassos 255-260.

Na terceira subseção (compassos 261-292), o tema tem predominantemente conjuntos diatônicos, 5-24, 6-32 e 6-33, com um pequeno trecho entre os compassos 265-267 no conjunto tons-inteiros 8-21. Em contraste, o acompanhamento é formado por duas linhas melódicas cromáticas, uma mais movimentada nas trompas em que falta somente a nota Ré# e uma mais lenta em contrabaixo e fagote no conjunto 9-3. Ao longo do trecho, o ostinato do tímpano, agora dobrado por violoncelo, desliza por semitons até chegar à quinta justa Sol-Ré no compasso 270, que por sua vez segue até o final do trecho. Essa subseção é encerrada por uma linha de tetracordes predominantemente diatônicos ascendentes nos sopros, com a inserção dos tetracordes octatônicos 4-28, 4-25 e 4-18 e do pentacorde de tons-inteiros 5-33. Também tem início, no compasso 291, a linha de contrafagote que será o acompanhamento da última subseção, no conjunto diatônico 9-9. Essa linha é caracterizada ritmicamente por colcheias pontuadas intercaladas com pausas de colcheia, que por sua posição métrica coincidem com os ataques do ostinato de tímpano, adicionando complexidade ao mesmo. Ainda assim, o contraste entre a estaticidade do ostinato com a movimentação da linha do contrafagote permite interpretá-los como camadas texturais separadas.

O tema da subseção 4, iniciado no compasso 293, está estruturado na tópica “canto indígena”, devido ao seu âmbito restrito de quinta justa, saltos de terça, movimentos em graus conjuntos e rítmica predominantemente no pulso. Esse tema já havia aparecido na linha de contrabaixo e fagote da seção anterior com aumentação rítmica. Apesar de aparecer posteriormente, por sua simplicidade e repetitividade, pode-se considera-lo como gerador do tema das subseções dois e três, nas quais ele sofre vários processos motivicos, como diminuição rítmica, transposição, mudança de intervalos, entre outros, que desfazem seu caráter de canto indígena.

O final do trecho entre os compassos 326-340 reforça as relações harmônicas expostas durante a seção, com o protagonismo do gênero diatônico entremeado por segmentos de outros gêneros (tons-inteiros e octatônico). A linha ascendente de violino, celesta e harpa do compasso 326 traz o tríplice de tons-inteiros 3-12 e os diatônicos 3-10 e 3-11, que estão sobrepostos à sustentação diatônica de violoncelo nos tríplexes 3-11 e 3-8 (aqui o 3-8 pode ser interpretado tanto como membro do gênero diatônico quanto do octatônico, mas optou-se pelo primeiro pelo contexto diatônico oferecido pelos acordes circundantes). Em seguida há uma linha ascendente de piano e celesta no conjunto diatônico 7-35 (notas brancas) que encerra com um glissando de harpa. Paralelamente, violoncelos arpejam o tríplice octatônico 3-10 e viola e violinos o tríplice octatônico 3-8, este por sua vez sustentado nos sopros. Os contrabaixos concluem o trecho com uma linha descendente diatônica no conjunto 5-Z12.

5.1.9 RUDÁ, QUADRO IV, C. 42-61

Neste trecho de *Rudá*, a tónica Dança Ritual é explorada em toda a textura, sem outros elementos concomitantes. Ela inicia com o ostinato dos violinos no compasso 42, um acorde de Mi menor com sétima menor (conjunto diatônico 4-26) em posição fechada, em colcheias e articulação staccato. Os *staccati* presentes no trecho caracterizam a tónica Dança Ritual em sua tendência acrobática (SALLES, 2018, p. 267). Essa linha segue sem alterações até o antepenúltimo compasso do trecho.

FIGURA 43 - GRÁFICO ANALÍTICO DE RUDÁ, C. 42-61

The musical score is divided into three systems, each with four staves (1-4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 42-48):

- Staff 1: Treble clef, starting at measure 42. Instrumentation: VI. [11,2,4,7].
- Staff 2: Treble clef. Instrumentation: Ob+C.I.+Cl+Cl.B+Tr+Vla+Vc. Dynamics: *ff* (measures 42-43), *mf* (measures 44-45), *f* (measures 46-47), *mf* (measure 48). Performance markings: accents (>) and breath marks (^) are present.
- Staff 3: Bass clef. Instrumentation: Cb+Tb+Trb+C.Fag+Fag+Cl.B. Measure 48 includes a performance marking: 5-23 [2,4,5,7,9].
- Staff 4: Treble clef. Instrumentation: Pf. Measure 48 includes performance markings: 4-26 [11,2,4,7] and 4-26 [10,1,3,6].

System 2 (Measures 49-55):

- Staff 1: Treble clef. Instrumentation: VI.
- Staff 2: Treble clef. Instrumentation: Picc.+Fl+Ob+ C.I.+Cl+Tr+Vla+Vc. Dynamics: *f* (measures 49-50), *mf* (measures 51-52), *f* (measures 53-54), *mf* (measure 55).
- Staff 3: Bass clef. Instrumentation: Cb+Tb+Trb+C.Fag+Cl.B.
- Staff 4: Treble clef. Instrumentation: Cel+Hp, Cor.

System 3 (Measures 56-61):

- Staff 1: Treble clef. Instrumentation: VI+Vla. Measure 56 includes performance markings: 4-22 [6,8,10,1], 3-6 [6,8,10], and 3-7 [8,10,1]. Measure 57 includes performance markings: 3-11 [0,4,7] and 3-11 [7,11,2].
- Staff 2: Treble clef. Instrumentation: Tr+Hp.
- Staff 3: Bass clef. Instrumentation: Cb+Tb+Trb+C.Fag+Cl.B. Measure 59 includes performance markings: Picc.+Fl+Ob+ C.I.+Cl+Sax.Sop and VI+Vla.
- Staff 4: Treble clef. Instrumentation: Ob+C.I.+Cl+Sax.Sop+Fag, Pf, Cor, Vc+Cb.

FONTE: O autor (2020).

No compasso 43 tem início uma parte da textura responsável por adicionar complexidade rítmica e harmônica. Essa camada é conduzida por trompete, viola e violoncelo, com a mesma rítmica e articulação do ostinato dos violinos, mas há uma movimentação do acorde de Mi menor com sétima menor por graus conjuntos dentro da escala de notas brancas e no escopo das fundamentais entre Dó e Fá, o que forma os acordes diatônicos 4-26 (Mi menor com sétima menor e Ré menor com sétima menor) e 4-20 (Dó maior com sétima maior e Fá maior com sétima Maior). No compasso 43 e entre os compassos 45 e 46 há uma acentuação de três colcheias, por meio do aumento da dinâmica e articulação marcato, do acorde de Mi menor com sétima menor reforçada por timbres de sopro. Essa estrutura, que remete às acentuações stravinskianas da Sagração, se repete entre os compassos 51 e 54. A linha grave que inicia nos instrumentos graves no compasso 48 (terceiro sistema do gráfico), e que se repete a partir do compasso 56, reforça a rítmica, a articulação e o conteúdo harmônico (conjunto diatônico 5-23) já apresentado nas outras camadas texturais. O piano inicia, também no compasso 48, uma figuração em semicolcheias na qual o acorde de Mi menor com sétima menor é intercalado com o mesmo acorde meio tom abaixo. No compasso seguinte essa figuração é transferida para celesta e harpa e no seguinte às trompas. Ela reaparece no compasso 56, agora na sequência tímbrica de madeiras, piano e trompas.

A mudança do ostinato do violino para trompete e harpa no compasso 59 marca o final do trecho. Violino e viola, para encerrar o trecho no compasso 61, se dividem em duas rítmicas diferentes, alternância de tricordes em colcheias (primeiro sistema do gráfico) e tremolo com os tricordes empilhados (terceiro sistema do gráfico). A dinâmica dos tricordes, explicitada na figuração em colcheias, se dá pela alternância dos tricordes de tons inteiros 3-6 e octatônico 3-7 com o tríplice diatônico 3-11 (tríades maiores de Dó e Sol). Há uma contraposição entre esses tricordes que se dá no plano harmônico, entre as notas brancas dos tricordes 3-11 e as notas pretas dos tricordes 3-6 e 3-7, no plano métrico, tempo forte (3-6 e 3-7) e contratempo (3-11) e no registro (3-6 e 3-7 mais graves e 3-11 mais agudos).

5.2 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

As análises discutidas acima demonstram o uso de dois grupos de tópicas indianistas nos poemas sinfônicos de Villa-Lobos. Do primeiro grupo fazem parte as tópicas relacionadas à musicalidade indígena, como a tópica Dança Ritual e a tópica Canto Indígena e do segundo as relacionadas à floresta amazônica, como a tópica Natureza. A identificação do índio com a natureza, como já discutido no capítulo anterior, é uma fórmula estabelecida ainda no século XIX e utilizada por Carlos Gomes em sua ópera *O Guarani*, que influenciou diversos compositores posteriores, inclusive Villa-Lobos (VOLPE, 2001, p. 246). No entanto, o compositor carioca reformula os elementos de significação ao utilizar uma linguagem musical modernista, em consonância com o espírito de seu tempo, e novos elementos programáticos.

Com relação à linguagem musical, alguns elementos fazem parte do idioma do primitivismo internacional do período, como o uso de *ostinati* e de paralelismos que são característicos de algumas das tópicas discutidas. Outros destes elementos, além de presentes neste primitivismo compartilhado, também são encontrados nas transcrições e áudios consultados por Villa-Lobos, como a construção melódica por graus conjuntos e a divisão rítmica no tempo e subdivisões simples. Cabe aqui destacar os processos e padrões harmônicos identificados nas análises. A Tabela 5 exibe uma compilação dos gêneros harmônicos identificados em cada um dos trechos analisados e seus conjuntos pertencentes.

TABELA 5 - GÊNEROS HARMÔNICOS IDENTIFICADOS

OBRA	GÊNERO DIATÔNICO							GÊNERO TONS-INTEIROS							GÊNERO CROMÁTICO							GÊNERO OCTATÔNICO							GÊNERO COMPLEXO 8-17/18/19							
	3-X	4-X	5-X	6-X	7-X	8-X	9-X	3-X	4-X	5-X	6-X	7-X	8-X	9-X	3-X	4-X	5-X	6-X	7-X	8-X	9-X	3-X	4-X	5-X	6-X	7-X	8-X	9-X	3-X	4-X	5-X	6-X	7-X	8-X	9-X	
AMAZONAS 114-150			5-20 5-29 4-27	6-Z48 6-33 5-35	7-35 7-27 6-33	8-22 8-26 5-26					6-35 7-33 8-24				3-2 3-1 3-3	4-3 4-2	5-3 5-1 5-5	6-X 6-Z38 6-1	7-2 7-4 7-3	8-X 8-2				5-10 5-32	6-X 6-Z49	7-X 7-31					4-19	5-30	Z24	7-26 8-17		
EROSÃO 174-226	4-27 4-11 4-28 4-8 4-20 3-11 3-9 3-10 3-8 3-7																																			
MANDÚ-ÇÁRÁ 1-15	4-14 4-11 3-9			6-33 6-Z24	7-35																					7-31										
MANDÚ-ÇÁRÁ 29-33	4-11																																			
MANDÚ-ÇÁRÁ 88-99	4-16 4-23 3-7		5-35	6-32																																
RUDÁ QIV 42-61	4-26 4-20 3-11		5-23					3-6													3-7															
UIRAPURU 19-24																5-1														4-7 4-Z15	5-13	6-27	7-11			
UIRAPURU 25-67		4-20 4-23 3-9			7-35			3-12	4-24						3-4 3-1	5-1						3-8 3-11 3-7 3-10 3-5	4-27 4-12 4-Z29 4-28 4-17					9-10								
UIRAPURU 227-340	4-26 4-23 4-20 3-11 3-9 3-10 3-8		5-20 5-24 4-22	6-33 6-32 5-Z12	7-35	9-11 9-6		3-12		5-33		8-21					6-Z3		9-3	3-8	4-18	5-31														

FONTE: O autor (2020).

O primeiro elemento de destaque na tabela é a predominância do uso do gênero diatônico nas obras *Erosão*, *Mandú-Çárará* e *Rudá* e a distribuição entre os diferentes gêneros em *Amazonas* e *Uirapuru*. Como as análises apresentadas acima demonstram, a mesma tópica em diferentes obras às vezes é construída com gêneros harmônicos diferentes. Com exceção da tópica Natureza, que tem os intervalos de quarta e quinta justas como característicos, o que conduz essa tópica majoritariamente ao gênero diatônico, não é possível distinguir um gênero harmônico característico para as outras tópicas analisadas.

Uirapuru e *Amazonas* são obras adaptadas de poemas sinfônicos anteriores, *Tédio de Alvorada* (1916) e *Myremis* (1916), respectivamente. No período de composição destas obras, até sua viagem para Paris em 1923, a linguagem musical do compositor era vinculada especialmente ao impressionismo francês e às linguagens de Franck e Wagner (SALLES, 2009). As análises de obras desse período demonstram um amplo uso dos gêneros harmônicos octatônico e de tons inteiros, assim como do cromatismo, em conformidade com as influências de Villa-Lobos. *Amazonas* é uma obra adaptada provavelmente durante a década de 1920, período de maior ousadia modernista da carreira de Villa-Lobos, no qual ele se distanciou de maneira mais intensa do tonalismo. *Uirapuru*, por sua vez, foi adaptada possivelmente em 1934, durante o período de colaboração de Villa-Lobos com o bailarino Serge Lifar, um período em que o compositor aproximou sua linguagem de tendências neoclássicas, incluindo um amplo uso do diatonismo, no qual as obras mais expoentes são as *Bachianas Brasileiras*. No entanto, ao adaptar *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru*, é plausível especular que Villa-Lobos tenha escolhido manter nas passagens novas uma linguagem musical mais coerente com *Tédio de Alvorada*, ao invés da linguagem mais neoclássica das *Bachianas*. Nas obras indianistas posteriores, a partir de 1940, como *Mandú-Çárará*, *Erosão* e *Rudá*, a linguagem harmônica amplamente baseada no diatonismo, ainda que com as tópicas indianistas, parece se adequar ao estilo do período do compositor, e não necessariamente a uma fórmula harmônica pré-estabelecida para as tópicas utilizadas.

Os aspectos programáticos das obras aqui analisadas também são um componente importante para a análise dos significados musicais. Villa-Lobos, ao contrário dos compositores anteriores a ele, utilizou, em seus programas, elementos da mitologia indígena para criar as narrativas textuais dos seus poemas sinfônicos.

As narrativas que constam nos programas não se configuram como obras etnográficas que descrevem hábitos e costumes da vida e da rotina dos povos indígenas descritos em obras consultadas pelo compositor, como o livro de Roquette-Pinto. O compositor se utiliza da mitologia indígena e dos elementos que a acompanham, como o sobrenatural, o maravilhoso, inclusive utilizando-se de algumas características típicas das lendas destes povos, como a questão da transformação (ver PIEDADE, 2004a), exemplificada no programa de *Uirapuru*.

A criação de uma lenda com características indígenas [em *Uirapuru*] reformulou a identificação do índio com a natureza pela inserção do componente maravilhoso e a inscreveu em um quadro atemporal. O componente maravilhoso é relacionado aos escritos coloniais e aos estudos de folclore dos séculos XIX e XX (VOLPE, 2001, p. 308)

O compositor utiliza os componentes musicais primitivistas internacionais elaborados a partir de uma consciência eurocentrada, os alinhando com fontes musicais e programáticas dos indígenas de seu país, dos primitivos “de casa”, que estão na base do mito de fundação nacional.

A questão é antropológicamente importante, pois se trata da representação do Outro através do que se chamou de “estética primitivista”, criando artisticamente a dualidade moderno-civilizado e primitivo-selvagem, e expressando o mal-estar da civilização pela perda de vínculo com o mundo natural. O ponto central destas tópicas é a criação da alteridade como espelho do paraíso perdido (PIEADÉ, 2009, p. 131).

As populações indígenas aparecem como elemento importante do nacionalismo brasileiro desde o século XIX, com as produções do romantismo, que colocavam o papel do indígena como um participante do mito de fundação nacional no passado, sem papel no presente e no futuro da nação. No caso do primitivismo modernista, a representação de povo decadente é substituída pela visão atemporal de um povo primitivo e diferente, um outro a ser incorporado, aos moldes da antropofagia oswaldiana. Ainda que incorporados à produção musical eurocentrada de Villa-Lobos, os elementos da cultura indígena permanecem como pertencentes a um “outro” a ser assimilado. Ao analisar críticas de intelectuais do período, como Eurico Nogueira França, Mário e Andrade e Andrade Muricy, Valente afirma que

Estas impressões [dos críticos] revelam, de um modo geral, sentimentos e sensações que expressam a Amazônia como gigante, exuberante, primitiva; seus habitantes são “bárbaros”, “brutos”, “assustadores”. Por oposição a uma cultura urbana e seguidora dos padrões civilizatórios europeus, contrapõe-se como “o outro”, o não-cultura. Em assim sendo, torna-se elemento a ser apropriado e absorvido como cultura. Sendo incorporada como signo, como conhecida, a Amazônia perde seu “ar de mistério”... e até

de medo, tornando-se objeto de turismo de massa (VALENTE, 2019, p. 156).

Inserido em um círculo de artistas que não queriam ser vistos no cenário internacional como exóticos, a questão da utilização de material associado a culturas exóticas se colocava como um problema de difícil resolução. Os elementos indianistas poderiam ser considerados uma vantagem e um problema para o nacionalismo modernista de Villa-Lobos, pois, ao mesmo tempo em que se faziam presentes no mito de fundação nacional, ainda eram elementos de um outro exótico e que, além disso, ainda eram estruturalmente relacionados com o primitivismo internacional. Desse modo, a partir dos anos 1930, o compositor se volta de maneira mais enfática para um projeto universalista calcado em uma relação com o neoclassicismo.

Caliban e a selva pareciam uma proposição cada vez mais arriscada, e o nacionalismo folclórico ou “turístico” era igualmente indesejável. Sob essas circunstâncias, eram as Bachianas – ou pelo menos a sua dimensão universalista – que poderiam salvar Villa-Lobos. Na busca do universalismo, ademais, ele contava com o apoio de muitos dos seus colegas latino-americanos igualmente indispostos a serem tachados de “garotos da cor local” (HESS, 2013, p. 126).

Procurando aliar a brasilidade exótica das tópicas indianistas com o universalismo da sua linguagem dos anos 1930, Villa-Lobos buscava domar a representação indígena e elevar essa musicalidade ao nível de arte (HESS, 2013, p. 98), assim como as demais musicalidades populares e folclóricas utilizadas pelo compositor. No concerto das nações, a proposta do indianismo musical de Villa-Lobos aparecia como um misto dual e contraditório entre exotismo e nacionalismo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurei invocar uma compreensão historicamente informada da música dos poemas sinfônicos indianistas de Villa-Lobos. Ainda que esta tese não se pretenda um trabalho da área da História, busquei uma fundamentação teórica dessa área para analisar os nexos culturais que possibilitaram a criação de uma obra relevante para o contexto artístico nacional e internacional, que é a produção sinfônica de Villa-Lobos. Ao me referir aqui ao termo criação, considero pelo menos dois sentidos. Um primeiro relacionado à *poiesis*, analisando as condições culturais e materiais que possibilitaram o surgimento do indianismo sinfônico de Villa-Lobos, com suas aproximações e afastamentos aos elementos do passado. Ao mesmo tempo, o termo criação se relaciona com a *aesthesis*, pois o significado, como discutido, é uma construção coletiva que ao ser colocada em ação sofre modificações criativas de acordo com os contextos em que se apresenta em função das razões práticas dos sujeitos envolvidos, para retomar o conceito de Marshall Sahlins.

Além de representações associadas às musicalidades indígenas, o indianismo de Villa-Lobos engloba também a natureza amazônica através das tópicas Floresta tropical, Natureza e Style-Oiseaux. O compositor recupera a associação romântica do índio com a natureza, mas a reformula com um caráter ufanista para se adaptar às suas necessidades contemporâneas.

Aliar conhecimentos de diferentes áreas é um desafio bastante complexo. Busquei partir do porto seguro da área à qual pertenço, a musicologia, e utilizar uma metodologia que, por sua natureza interdisciplinar, me permitiria, e até mesmo incitaria, a navegar por outras áreas do conhecimento para produzir um material significativo. A narrativa músico-historiográfica apresentada nesta tese é uma dentre tantas que outras que poderiam ter sido realizadas a partir das mesmas fontes. Como afirma Tomlinson (1984, p. 355) “A história cultural, assim como a antropologia cultural, busca por sentido, não por comprovação”. Esta narrativa, informada pela análise criteriosa das fontes, procurou trazer sentido para as análises musicais, mas ao mesmo tempo abre novos horizontes para que outras interpretações sejam desenvolvidas.

Ao criar seu indianismo, Villa-Lobos lidou com uma série de questões que às vezes se mostravam complexas e contraditórias. Desde cedo ele se mostrou um

compositor interessado por inserir temáticas nacionais em suas obras, ainda que num momento da carreira em que procurava se estabelecer como compositor moderno digno de reconhecimento pelo público e pelos seus pares. Neste momento a busca por elementos nacionais calcados nas musicalidades indígenas e populares poderia ser compreendida como falta de sofisticação ou habilidade técnica, considerando que ainda não existia no país um projeto mais elaborado, com um grupo organizado de artistas, para a edificação de uma arte calcada no elemento nacional. A partir do momento em que resolveu sistematizar suas representações indígenas, a partir de sua primeira estadia em Paris, quando já havia um grupo de artistas que compartilhavam de ideias confluentes, ele teve que lidar com questionamentos sobre um dos aspectos ao qual dava extrema importância, sua originalidade. Isto porque seu indianismo estava em consonância com o primitivismo em voga na França durante o período, do qual Stravinski era um dos maiores expoentes no campo da música. Ao mesmo tempo, esse primitivismo “afrancesado”, como diriam alguns de seus críticos, serviria para a construção de uma obra monumental que se tornou o maior símbolo de brasilidade musical do período.

Para atingir seu objetivo, Villa-Lobos precisou desenvolver um projeto musical original e ao mesmo tempo conectado às correntes artísticas anteriores e de sua época. Reelaborando o indianismo romântico de seus antecessores, o compositor operou nele uma mudança crucial ao alterar as fontes de referência da literatura romântica para o material coletado por pesquisadores e viajantes. Esta mudança possibilitou que ele criasse uma música moderna, com linguagem musical renovada, e ao mesmo tempo que pudesse ser associada a aspectos reconhecíveis e significativos da cultura, que nesta tese foram analisados a partir da teoria das tópicas musicais. Como afirma Jacques (2014, p. 380) “o próprio processo de concepção e composição de Villa-Lobos é marcado pela fluidez, dinamicidade, flexibilidade e pela importância do contexto no que diz respeito à emergência de significações específicas”.

Este estudo procurou contribuir para o aprofundamento da compreensão histórica de tópicas musicais indianistas na música brasileiras, assim como para uma melhor compreensão das características musicais destas tópicas em obras de referência, assunto que vem sendo desenvolvido na musicologia brasileira durante as duas últimas décadas.

Outra contribuição objetivada nesta tese para o campo da pesquisa acadêmica em Villa-Lobos é a disponibilização do material pesquisado em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo que se encontra no apêndice 1. A riqueza deste material incita novas pesquisas musicológicas e também de diferentes áreas, como história e antropologia. Os agentes envolvidos na produção desse material, como os jornais, os críticos, colonistas, entrevistadores, muitos deles ainda pouco ou nunca estudados, podem trazer novas luzes sobre aspectos da arte de Villa-Lobos e brasileira.

Uma possibilidade interessante de continuidade de pesquisa que vislumbro para esse material é inspirada na tese de doutorado de Jacques (2014) sobre o filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro com música de Villa-Lobos. Partindo da área da antropologia da técnica, a autora discute a ideia de tempo para analisar as transformações do filme ao longo do tempo e seu impacto nos significados colocados em ação por ele. Assim como o filme, as tópicas indianistas de Villa-Lobos foram se associando com outros meios com o passar do tempo através de intertextos e com isso seus significados vão se transformando. Ferramentas da antropologia, como as utilizadas pela autora, ou da história do tempo presente, por exemplo, podem contribuir para a musicologia ampliar sua compreensão das transformações dos significados musicais através do tempo. Inclusive, um estudo sobre estes desdobramentos pode elucidar outras questões não abordadas no presente estudo, como por exemplo o impacto que estas representações indianistas podem ter tido sobre as populações indígenas, as quais têm sido amplamente negligenciadas nas políticas públicas nacionais.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Victor Kofi. **Playing With Signs: a semiotic interpretation of classic music**. Princeton, USA: Princeton University Press, 1991.
- AGAWU, Victor Kofi. Music analysis versus musical hermeneutics. **American Journal of Music Semiotics**, [S./l.], v. 13, n. 1/4, p. 9–24, 1996.
- ALBUQUERQUE, Joel; SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos conjuntos versus teoria neo-riemanniana: duas abordagens interdependentes na análise do Choros n. 4 e Choros n. 7 de Villa-Lobos. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 104–126, 2015.
- ALBUQUERQUE, Joel. **Simetria na música pós-tonal: rede de projeções por inversão**. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2018.
- ALENCAR, José de. **O Guarany**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.
- ALENCAR, José de. **Urirajara**: lenda Tupy. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Anablume, 2002.
- ALMÉN, Byron. **A theory of musical narrative**. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 2008.
- ALVARENGA, Oneyda. Explicação. In: ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p. 9–10. (Coleção Excelsior, 42)
- AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 9-18, jun./ago. 2012.
- ANDRADE, Clarissa Lapolla Bonfim de. **A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- ANDRADE, Débora El-Jaick. Semeando os alicerces da nação: História, nacionalidade e cultura nas páginas da revista Niterói. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 29, n. 58, p. 417-442, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre e música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n. 1, ano 1, p. 3 e 7, maio 1928.
- ANTOKOLETZ, Elliot. **Twentieth-Century music**. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

ANTOKOLETZ, Elliott. **The Music of Béla Bartók**. Berkeley, EUA: University of California Press, 1984.

APPLEBY, David. **The Music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983.

ARANHA, Graça. **Espírito Moderno**. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.

ARCANJO JÚNIOR, Loque. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. 2013. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ARMANI, Carlos Henrique. História intelectual e redes contextuais. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 20, n. 37, p. 137–150, 2013.

ATKINSON, Sean. The ever more specialized topic: how do we know what it means? *In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE*, 2012, Edimburgh. **Proceedings [...]** Edimburgh: University of Edimburgh, 2012. p. 302-308.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 16, n. 26, jan./jun. 2005.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Análise de improvisações e temas de música instrumental: em busca das tópicas do jazz brasileiro. **DaPesquisa**, Florianópolis, v. 1, 2005.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. **Antropologia em primeira mão**, Florianópolis, v. 29, p. 1–29, 1998.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

BÉHAGUE, Gerard. Brazil. **Oxford music online**, Oxford, 2018. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>. Acesso em: 14 fev. 2018.

BERNARD, Anthony. Villa-Lobos, original compositor brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, RJ, p. 14, 14 ago. 1929. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/77742. Acesso em: 14 out. 2020.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Nova Iorque: Dover, 1987.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (ed.). **Western Music and Its Others: difference, representation, and appropriation in music**. Berkeley: University of California Press, 2000.

BRASIL. Museu de Valores do Banco Central. **Villa-Lobos Cz\$ 500,00**. Brasília, 2019. Disponível em: https://www.bcb.gov.br/#Villa-LobosCz500_00. Acesso em: 14 out. 2020.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 29-49, mai./ago. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v8n2p29-49>. Acesso em: set. 2018.

CAMINHA, Pero Vaz De. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. [S./], 1500. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>.

CARDOSO, Ciro Flamarion. A construção da “brasilidade” na ópera Lo Schiavo (O Escravo), de Carlos Gomes. **Sociedade em Estudos**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 113–134, 2006.

CARLERS, Anita de. Heitor Vila Lobos expõe suas idéias sobre a música moderna. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 1951. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pagfis=14480. Acesso em: set. 2018.

CASCUDO, Teresa. Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA: LEMBRANÇA AOS 80 ANOS DO FALECIMENTO DE OSCAR GUANABARINO, 1., 2019, Pelotas. **Anais [...]** Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019.

CASTRO, Paulo Ferreira de. A crítica musical como objeto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL MÚSICA E CRÍTICA: LEMBRANÇA AOS 80 ANOS DO FALECIMENTO DE OSCAR GUANABARINO, 1., 2019, Pelotas. **Anais [...]** Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Algés, Portugal: Difel, 2002.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). **Revista Música**, São Paulo, v. 6, n. 1/2, p. 75-121, maio/nov. 1995.

COOK, Nicholas. Theorizing Musical Meaning. **Music Theory Spectrum**, Oxford, v. 23, n. 2, p. 170-195, Aut. 2001.

COSTA, Juliana Ripke Da. **Tópicos afro-brasileiros como tradição inventada na música brasileira do século XX**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2017.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada** (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olímpio; Editora USP, 1968.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual**. Santiago, Chile: Universidad Santiago de Chile, 2007.

DOOLITTLE, Emily; BRUMM, Henrik. O Canto do Uirapuru: Consonant intervals and patterns in the song of the musician wren. **Journal of Interdisciplinary Music Studies**, [S.l.], v. 6, n. 1, p. 55–85, 2012.

DOWNES, Olin. Villa-Lobos guest at the city center. **The New York Times**, New York, 1945.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, dez. 2013.

DUNSBY, Jonathan. Thematic and motivic analysis. *In*: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge history of western music theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DUNSBY, Jonathan; WITTHALL, Arnold. **Análise musical na teoria e na prática**. Tradução Norton DUDEQUE. Curitiba: Editora da UFPR, 2011.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Danesi, Antônio de Pádua Souza. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2012.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FALQUEIRO, Allan Medeiros; NERY FILHO, Walter; ALBUQUERQUE, Joel; VISCONTI, Ciro. Simetria em Villa: quatro visões assimétricas. *In*: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (ed.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora da UFPR, 2017. p. 311–358.

FALQUEIRO, Allan Medeiros. **Eixos e metaeixos: simetria inversiva em obras de Villa-Lobos**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2017.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Michail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCHETTI, Paulo. Gonçalves de Magalhães e o romantismo no Brasil. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 42, n. 2, p. 113-130, jul./dez. 2006.

GAMA, José Basilio da. **O Uruguay**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1769.

GORGE, Emmanuel. **Le primitivisme musical**: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique. Paris: L'Harmattan, 2000.

GRABÓCZ, Márta. **Musique, narrativité, signification**. Paris, França: L'Harmattan, 2009.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. 2. ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

HATTEN, Robert. **Musical meaning in Beethoven**: markedness, correlation and interpretation. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1994.

HELLER-LOPES, André. **Brazil's Opera Nacional (1857-1863)**: music, society and the birth of Brazilian opera in nineteenth-century Rio de Janeiro. 2011. Tese (Doutorado em Música) - King's College, Londres, 2011.

HESS, Carol A. **Representing the Good Neighbour**: music, difference and the pan American dream. New York, EUA: Oxford University Press, 2013.

HOLLER, Marcos. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

HOOPER, Giles. **The discourse of musicology**. Aldershot, England: Ashgate, 2006.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **O descobrimento do Brasil (1937)**: Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poeises, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz C. (ed.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1979. p. 85 – 103.

JOBIM, José Luis. Indianismo literário na cultura do romantismo. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 191–208, jan./jun. 2006.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KLEIN, Michael. **Intertextuality in western art music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. **Music and narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

KRAMER, Lawrence. **Music as cultural practice, 1800-1900**. Berkeley, EUA:

University of California Press, 1990.

KRAMER, Lawrence. **Interpreting Music**. Los Angeles: University of California Press, 2011.

KODAMA, Kaori. Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 5, n. 2, p. 253-272, maio/ago. 2010.

KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. **Music Analysis**, v. 10, n. 1-2, p. 3-72, mar./jul. 1991.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 3rd. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

LACERDA, Marcos Branda. Aspectos harmônicos do Choros n. 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, jul./dez. 2011.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LEOPOLDI, José Sávio. Rousseau - estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 158-172, jan./jun. 2002.

LERY, Jean De. **Histoire d’ un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique**. Mompelier: Edição do Autor, 1585.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Fazendo a história : uma conversa entre Renato Almeida e Villa-Lobos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas, SP. **Anais [...]** Campinas, SP, 2017a.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos: de pai para filho. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 116-130, ago. 2017b. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2305>. Acesso em: dez. 2020.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MARTINS, Maria Angélica Seabra Rodrigues. A Arte de Recrear Lendas e Mitos: Intertextualidade e Antropofagismo. **Poéticas Visuais**, Bauru, v. 4, n. 1, p. 92-111, 2013.

MELATTI, Julio Cezar. A Antropologia no Brasil: um roteiro. **Série Antropologia**, Brasília, n. 38, p. 1-64, 2007. Disponível em: <http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-roteiro.pdf>. Acesso em: set. 2018.

MELO, Guilherme de. **A música no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MICZINK, V. The Absolute Limitations of Programme Music: the Case of Liszt's "Die Ideale". **Music and Letters**, [S.l.], v. 80, n. 2, p. 207–240, 1999.

MILLIET, Sérgio. Jean de Léry. In: LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército, 1961.

MONELLE, Raymond. **The sense of music**: semiotic essays. New Jersey, EUA: Princeton University Press, 2000.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic**: Hunt, Military and Pastoral. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 2006.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos**: observações músico-analíticas e considerações históricas. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/2360/1/gabriel1.pdf>. Acesso em: 14 out. 2020.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. **Per Musi**, [S.l.], n. 27, p. 29–37, 2013.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos**: um estudo sobre os Choros. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-century music**: a history of musical style in modern Europe and America. New York: Norton, 1991.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**: sua obra. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito além do melodrama**: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NOVAES, Adauto. Sobre o tempo e história. In: NOVAES, Adauto (ed.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

NUNES, Mário. Teatros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 21 maio 1943. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/22284. Acesso em: set. 2018.

OLIVEIRA, A. P. Ferdinand Denis: promotor do indianismo brasileiro. *In*: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 20., 2004, João Pessoa. **Resumos [...]** João Pessoa: Idéia, 2004. p. 231-238.

OLIVEIRA, João Pacheco De. **O nascimento do Brasil e outros ensaios: "Pacificação"**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PADILHA, Solange. O imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX. *In*: CONGRESO VIRTUAL DE ANTROPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA-NAYA, 4., 2004, [S./], **Anais [...]**, [S./], 2004. Disponível em https://www.equiponaya.com.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.htm. Acesso em: 16 fev. 2018.

PARKS, Richard S. **The Music of Claude Debussy**. Binghamton, Estados Unidos da América: Yale University; Vail-Ballou Press, 1989.

PARKS, Richard S. Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte's Theory. **Music Analysis**, [S./], v. 17, n. 2, p. 206–226, 1998.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos**: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **O Mito do Bom Francês**: imagens positivas das relações entre colonizadores franceses e povos ameríndios no Brasil e no Canadá. São Paulo, 10 dez. 2012. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos>. Acesso em: set. 2018.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century harmony**: creative aspects and practice. Nova Iorque: W. W. Norton, 1961.

PIEIDADE, Acácio. **O Canto do Kawoká**: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004a.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre tópicos na análise da música brasileira. **DaPesquisa**, Florianópolis, v. 1, n. 2, 2004b.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, [S./], v. 11, p. 113–123, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 11, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/11/11-piedade-retorica.html. Acesso em: 14 out. 2020.

PIEIDADE, Acácio T. C. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS, 2009, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo, 2009.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Música e retoricidade. [S.l.], 2012. Disponível em: <http://acaciopiedade.com/en/musica-e-retoricidade/>. Acesso em: 14 out. 2020.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 1–23, 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu De Camargo. Uma análise do prelúdio da Bachianas Brasileiras n. 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. *In*: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (ed.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora da UFPR, 2017. p. 273–290.

PIRIOU, Adolphe. Villa Lobos. **Diário Nacional**, São Paulo, p. 8, 1929. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213829/7077>. Acesso em: 14 out. 2020.

PORTELA, Cristiane de Assis. **Para Além do “Caráter ou qualidade de indígena”**: uma história do conceito de indigenismo no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9795%0A>. Acesso em: 14 out. 2020.

PRESSE, France. Elogiado Vila Lobos em Paris. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, 9 mar. 1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=46143. Acesso em: 14 out. 2020.

PROST, Antoine. Criação de enredos e narratividade. *In*: PROST, Antoine (ed.). **Doze lições sobre a história**. Belo horizonte, MG: Autêntica, 2008. p. 211 – 233.

PUPIA, Adailton Sergio. **Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

RATNER, Leonard. **Classic music**: expression, form and style. New York, USA: Schirmer Books, 1980.

RIPKE, Juliana. Villa-Lobos e Tom Jobim. **Revista da Tulha**, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 35–68, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/148725/148167>. Acesso em: 14 out. 2020.

ROCHE, Daniel. Uma declinação das luzes. *In*: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (ed.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 25–50.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

RODRIGUES, Lutero. Villa-Lobos e a “Descoberta do Brasil”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Ed. UFPR, 2017. p. 179-191.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Rondonia: anthropologia-ethnographia**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1917.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de história**. Tradução Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. Tédio de Alvorada e Uirapuru: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 2-9, maio 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos and National Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS: IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE, 2013, Edinburgh. **Proceedings [...]** Edinburgh: IPMDS, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função**. São Paulo: EDUSP, 2018.

SALLES, Pedro Paulo. “Nozani-ná” e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto Paresi. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Ed. UFPR, 2017. p. 41-125.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Daniel Zanella Dos. **Narratividade e Tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. **O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração**. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, Paulo Cesar dos. Um olhar sobre as exposições universais. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL, 27., 2013, Natal. **Anais [...]** Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. Um Brasil em Tom Menor: Pau-Brasil e Antropofagia. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Medford, ano 24, n. 47, p. 53-65, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4530964>. Acesso em: set. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Francisco Pereira Da. **A vida dos grandes brasileiros: Villa-Lobos**. São Paulo, Brasil: Três, 2003.

SMITH, Anthony D. **Nacionalismo**. Lisboa: Editorial Teorema, 2001.

SOUZA, Pedro de Grammont e. Villa-Lobos cancionista: as letras na “Ária” da Bachianas Brasileiras n. 5. **Revista Música**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 186–209, 2019.

SOUZA, Rodolfo Coelho De. Hibridismo, consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos. **Ictus**, [S./l.], v. 11, n. 2, p. 151–199, 2010.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. **Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)**. 2011. Tese (Doutorado em História das Ciências da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz, Fiocruz, Rio de Janeiro, 2011.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Retratos da nação: os 'tipos antropológicos' do Brasil nos estudos de Edgard Roquette-Pinto, 1910-1920. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 3, p. 645-669, set./dez. 2012.

SPRUCE, Richard. **Notes of a botanist on the Amazon and Andes**. London: Macmillan and Co, 1908. v. 1.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3. ed. Tradução Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo; Salvador: Editora da UNESP, 2012; EDUFBA, 2013.

TARASTI, Eero. **A theory of musical semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

TARASTI, Eero. **Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959**. Jefferson: McFarland & Company, 1995.

TOMLINSON, Gary. The web of culture: a context for musicology. **Nineteenth Century Music**, Berkeley, v. 7, n. 3, p. 350–362, abr. 1984.

TOMLINSON, Gary. **Music in the Renaissance Magic: towards a historiography of others**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. In: CLAYTON, Martin;

HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. New York: Routledge, 2014. p. 36–48.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 27, p. 43-58, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. **Ethnomusicology**, [S.l.], v. 43, n. 2, p. 221–255, 1999.

VALENTE, Heloisa Duarte de Araújo. Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa- Lobos. **Revista Música**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 145–159, 2019.

VAN DEN TOORN, Pieter. **The Music of Igor Stravinsky**. New Haven, EUA: Yale University Press, 1983.

VEIGA, Manuel. Etnomusicologia brasileira e ética: a escuta do índio. In: SOUZA, Eliane Elisa de; SILVA, João Carlos Salles Pires da (ed.). **Ética e Ciência**. Salvador: Academia de Ciências da Bahia, 2012. p. 117–173.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2002.

VICTOR, Nestor. A nossa música lá fóra. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, RJ, p. 4, 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_03/33579. Acesso em 15 out. 2020.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Uirapurú**. [S.l.], 1917. Manuscrito.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Mandú-Çarárá**. Paris: Max Eschig, 1940. 1 partitura, 85 p. Orquestra.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. **Boletín Latino-Americano de Música**, Rio de Janeiro, ano 6, tomo 6, p. 495–593, 1946.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Uirapurú**. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1948. 1 partitura, 90 p. Orquestra.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Erosão**. Rio de Janeiro, 1950. Partitura manuscrita não publicada.

VILLA LOBOS em Paris. **O Paiz**, Rio de Janeiro, RJ, n. 15788, p. 2, 11 jan. 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/32596. Acesso em: 15 out. 2020.

VOLPE, Maria Alice. **Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s**. 2001. Tese (Doutorado) - University of Texas at Austin, Austin, USA, 2001.

VOLPE, Maria Alice. A Teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e “A Sinfonia da Terra”. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 58–71, 2008.

VOLPE, Maria Alice. O Manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 299–310, 2011.

WETZEL, Linda. **Stanford Encyclopedia of Philosophy: Types and Tokens**. Stanford, USA, 2006. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/#DisBetTypTok>. Acesso em: 4 out. 2019.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

APÊNDICE A – PESQUISAS REALIZADAS NA HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

Palavra-chave: Amazonas+Villa+Lobos

Período: 1920-1929

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
08601(1)	22/09/1922	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192
07890 (1)	07/10/1920	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192
09300 (1)	24/05/1925	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
09308 (1)	03/06/1925	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
09339 (1)	09/07/1925	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
09763 (1)	17/11/1926	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
09770 (1)	25/11/1926	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
10125 (1)	14/01/1928	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
10226 (1)	11/05/1928	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
10488 (1)	13/03/1929	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
10670 (1)	11/10/1929	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
10680 (1)	23/10/1929	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	P.	Link
00194(1)	14/08/1929	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Periódico: O Paiz

Edição	Data	P.	Link
15788 (1)	11/01/1928	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Periódico: O Jornal

Edição	Data	P.	Link
02239 (1)	02/04/1926	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192
03349 (1)	19/10/1929	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192

Periódico: A Noite

Edição	Data	P.	Link
04969 (1)	21/09/1925	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192
06381 (1)	21/08/1929	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192

Periódico: Jornal do Commercio

Edição	Data	P.	Link
00067 (1)	20/03/1929	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192

Periódico: O Imparcial

Edição	Data	P.	Link
01411 (1)	06/11/1921	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192
06349 (1)	30/01/1929	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192

Periódico: Diário Carioca

Edição	Data	P.	Link
B00331 (1)	22/08/1929	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192
B00333 (1)	24/08/1929	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20192

Periódico: Movimento

Edição	Data	P.	Link
00008 (1)	08/1929	22	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025313&PagFis=310&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Periódico: Correio Paulistano

Edição	Data	P.	Link
22102 (1)	06/02/1925	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=1014&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
22170 (1)	17/04/1925	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=1014&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
23666 (2)	27/09/1929	20	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&PagFis=1014&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Local: São Paulo

Periódico: Diário Nacional (DN)

Edição	Data	P.	Link
00242 (1)	22/04/1928	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
00398 (1)	20/10/1928	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
00640 (1)	02/08/1929	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192

			esq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20192
--	--	--	--

Período: 1930-1939

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Correio da Manhã (CM)

Edição	Data	P.	Link
11621 (1)	25/10/1931	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=13316&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
11719 (1)	16/02/1933	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193
11791 (2)	12/05/1933	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=16139&Pesq=Amazonas+villa+lobos
11793 (1)	14/05/1933	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=16139&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12116 (2)	27/05/1934	22	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=16139&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12216 (1)	21/09/1934	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=16139&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12390 (1)	12/04/1935	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24531&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12401 (1)	26/04/1935	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24531&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12404 (1)	30/04/1935	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24531&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12456 (1)	22/06/1935	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24531&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12746 (1)	03/06/1936	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24531&Pesq=Amazonas+villa+lobos
12755 (1)	13/06/1936	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24531&Pesq=Amazonas+villa+lobos
13122 (1)	20/08/1937	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=36320&Pesq=Amazonas+villa+lobos
13327 (1)	22/04/1938	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=45883&Pesq=Amazonas+villa+lobos
13336(1)	03/05/1938	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=45883&Pesq=Amazonas+villa+lobos
13351 (1)	10/01/1939	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=45883&Pesq=Amazonas+villa+lobos
13763 (1)	16/09/1939	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=45883&Pesq=Amazonas+villa+lobos
13818 (1)	21/11/1939	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=45883&Pesq=Amazonas+villa+lobos

Periódico: Jornal do Commercio

Edição	Data	P.	Link
00176 (1)	25/07/1931	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
00298 (2)	16/09/1934	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&PagFis=2252&Pesq=Amazonas+villa+lobos
00254 (1)	27/07/1935	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&PagFis=2252&Pesq=Amazonas+villa+lobos
00099 (1)	25/01/1929	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&PagFis=2252&Pesq=Amazonas+villa+lobos

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	P.	Link
--------	------	----	------

00109 (1)	10/05/1933	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%2019314
00199 (1)	21/08/1932	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=0&Pesq=
00153 (1)	30/06/1933	16	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=0&Pesq=
00306 (1)	23/12/1934	22	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=0&Pesq=
00124 (1)	26/05/1936	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=0&Pesq=

Periódico: Diário de notícias

Edição	Data	P.	Link
00066 (2)	16/08/1930	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
02382 (1)	22/09/1934	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
05785 (1)	13/01/1936	17	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
A05793	25/01/1936	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
03760 (1)	05/05/1938	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
03776 (1)	25/05/1938	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
03782 (1)	01/06/1938	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=30&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Periódico: A noite

Edição	Data	P.	Link
07071 (1)	03/08/1931	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos
07501 (1)	11/08/1932	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos
06964 (3)	26/01/1939	21	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Periódico: O Jornal

Edição	Data	P.	Link
03678 (1)	08/11/1930	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos
04054 (1)	21/01/1932	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos
04067 (1)	05/02/1932	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos
04581 (2)	21/09/1934	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos
05860 (1)	22/07/1938	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Periódico: Diário Carioca

Edição	Data	P.	Link
01499 (1)	25/06/1933	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193
03381 (1)	18/06/1939	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193

Periódico: A Batalha

Edição	Data	P.	Link
00983 (1)	13/05/1933	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=1464&Pesq=Amazonas+villa+lobos

Periódico: O Radical

Edição	Data	P.	Link
00352 (1)	01/06/1938	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830399&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193
02259 (1)	25/08/1939	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830399&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193

Periódico: Almanaque do Tico-Tico

Edição	Data	P.	Link
00001 (1)	1938	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=059730&PagFis=2416&Pesq=Amazonas+villa+lobos

Local: São Paulo

Periódico: Correio Paulistano

Edição	Data	P.	Link
23976 (1)	24/09/1930	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193
23977 (1)	25/09/1930	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193

Periódico: Diário Nacional: A Democracia em Marcha

Edição	Data	P.	Link
00874 (1)	07/05/1930	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193
00922 (1)	02/07/1930	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193
00995 (1)	25/09/1930	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213829&pesq=Amazonas+villa+lobos&pasta=ano%20193

Periódico: Gazeta

Edição	Data	P.	Link
07404 (1)	23/09/1930	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193
07406 (1)	25/09/1930	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763900&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20193

Período: 1940-1949

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
14020 (1)	10/07/1940	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20194
14101 (1)	22/10/1940	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20194
14114 (1)	07/11/1940	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20194
14194 (1)	11/02/1941	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=Amazonas+Villa+Lobos&pasta=ano%20194
14215 (1)	08/03/1941	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
14633 (1)	17/07/1942	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
14925 (1)	30/06/1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15272 (1)	05/08/1944	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15351 (1)	16/11/1944	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15361 (1)	28/11/1944	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15390 (1)	03/01/1945	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15414 (1)	30/01/1945	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15417 (1)	03/02/1945	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15444 (1)	09/03/1945	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15501 (1)	17/05/1945	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15639 (1)	24/08/1945	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
15904 (1)	07/09/1946	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
16124 (1)	30/05/1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
16924 (1)	22/05/1948	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos
16946 (1)	17/06/1948	17	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=93&Pesq=Amazonas+Villa+Lobos

Período: 1940-1949

Local: São Paulo

Situação: não foram encontradas ocorrências relevantes.

Período: 1950-1959

Local: Rio de Janeiro

Situação: não foram encontradas ocorrências relevantes.

Período: 1950-1959

Local: São Paulo

Situação: não foram encontradas ocorrências relevantes.

Palavra-chave: Uirapuru

Período: 1930-1939

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Diário de Notícias (DN)

Edição	Data	P.	Link
00205	31 dez. 1930	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=3217
01046	10 mai. 1933	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=3217
01049	13 mai. 1933	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=3217
01052	16 mai. 1933	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=3217
02382	22 set. 1934	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=24069
02706 (1)	10 out. 1935	7?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=24409
02709	13 out. 1935	16	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=24454
02715 (1)	20 out. 1935	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=24532
02732	12 nov. 1935	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=24791
03062	11 dez. 1936	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=24454
03064	13 dez. 1936	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=29537
03178	30 abr. 1937	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=29537
03181 (1)	05 mai. 1937	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=31178
03185 (1)	09 mai. 1937	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=31232
03840 (1)	07 ago. 1938	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=36887
05231	15 nov. 1939	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=41382
05234	18 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=41423
05254 (1)	12 dez. 1939	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&PagFis=41685

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	P.	Link
--------	------	----	------

00309	27 dez. 1931	?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=19301
00263	05 nov. 1933	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=37799
00206	29 ago. 1934	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=46339
00240 (1)	08 out. 1935	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=57937
00248	17 out. 1935	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=58209
00252 (1)	22 out. 1935	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=58363
00097 (1)	27 abr. 1937	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=74980
00100 (1)	30 abr. 1937	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=75075
00273 (1)	18 nov. 1939	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=97289
00274 (2)	19 nov. 1939	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=97312

Periódico: A Noite

Edição	Data	P.	Link
08197 (1)	19 set. 1934	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=19593
08681 (3)	02 mar. 1936	?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=29496
08688 (2)	10 mar. 1936	?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=29727
09976 (1)	18 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=68517
09977 (1)	19 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=68545
09978 (2)	20 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=68555
09992 (5)	04 dez. 1939	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=68876
09992 (5)	04 dez. 1939	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=68882
09993 (1)	05 dez. 1939	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=68924

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
12426 (1)	25 mai. 1935	3?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=27914
12427 (1)	26 mai. 1935	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=27930
12432 (1)	01 jun. 1935	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=28030
12445 (1)	16 jun. 1935	10?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=28331
12456 (1)	29 jun. 1935	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=28517
12540 (1)	05 out. 1935	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=30102

12544 (1)	10 out. 1935	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=30187
12549 (1)	16 out. 1935	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=30289
12550 (1)	17 out. 1935	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=30304
12910 (1)	11 dez. 1936	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=37350
12912 (1)	13 dez. 1936	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=37386
12913 (1)	15 dez. 1936	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=37431
13028 (1)	01 mai. 1937	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=39897
13816 (1)	18 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55042
13818 (1)	21 nov. 1939	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55088
13820 (1)	23 nov. 1939	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55112
13825 (1)	29 nov. 1939	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55193
13827 (1)	01 dez. 1939	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55217
13828 (1)	02 dez. 1939	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55229
13829 (3)	03 dez. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55238
13830 (2)	05 dez. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55272
13831 (1)	06 dez. 1939	6	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/55287
13836 (1)	12 dez. 1939	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=55368

Periódico: Diário Carioca (DC)

Edição	Data	P.	Link
02429 (1)	17 jun. 1936	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=25189
02441 (1)	01 jul. 1936	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=25398
02725 (1)	30 abr. 1937	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=29847
02730 (1)	07 mai. 1937	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=29935
03511 (1)	18 nov. 1939	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=40842
03512 (1)	19 nov. 1939	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&PagFis=40853

Periódico: Gazeta de Notícias

Edição	Data	P.	Link
00239 (1)	09 out. 1935	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&PagFis=6495
00241 (1)	11 out. 1935	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&PagFis=6517
00155 (1)	03 jul. 1936	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&PagFis=9291

00113 (1)	14 mai. 1937	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&PagFis=12794
00270 (2)	15 nov. 1939	12?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&PagFis=24220

Periódico: Diário da Noite

Edição	Data	P.	Link
02444 (1)	17 out. 1935	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_01&PagFis=23967
02549 (1)	19 dez. 1936	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_01&PagFis=25687

Periódico: A Batalha

Edição	Data	P.	Link
04073 (1)	18 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=18056
04074 (1)	19 nov. 1939	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=18062

Periódico: Revista da Semana

Edição	Data	P.	Link
00002 (1)	19 dez. 1936	44?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=16692

Periódico: O imparcial

Edição	Data	P.	Link
01380 (1)	19 nov. 1939	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_03&PagFis=20287

Local: São Paulo

Periódico: Correio Paulistano

Edição	Data	P.	Link
25678 (2)	19 nov. 1939	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&PagFis=31720

Período: 1940-1949

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Diário da Noite

Edição	Data	P.	Link
03775 (1)	18 mai. 1943	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&PagFis=17353
03776 (1)	19 mai. 1943	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&PagFis=17371
03778 (1)	21 mai. 1943	4	http://memoria.bn.br/DocReader/221961_02/17402
03780 (1)	24 mai. 1943	3	http://memoria.bn.br/DocReader/221961_02/17433
04380 (1)	16 ago. 1947	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&PagFis=40257
04696 (1)	09 jul. 1948	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02

			2&PagFis=45238
--	--	--	----------------

Periódico: A Noite (AN)

Edição	Data	P.	Link
11199 (1)	16 abr. 1943	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=20216
11229 (2)	18 mai. 1943	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=20678
11230 (2)	19 mai. 1943	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=20694
11232 (2)	21 mai. 1943	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=20726
11233 (1)	22 mai. 1943	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=20748
11234 (1)	23 mai. 1943	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=20760
11262 (1)	20 jun. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=21235
11269 (1)	27 jun. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=21349
11273 (1)	01 jul. 1943	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=21410
11863 (2)	22 fev. 1945	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=32262
11873 (1)	04 mar. 1945	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=32456
12041 (2)	25 ago. 1945	3?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=35652
12575 (1)	27 mai. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=46361
12576 (1)	28 mai. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=46379
12583 (1)	05 jun. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=46513
12941 (1)	12 ago. 1947	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=47755
12947 (1)	19 ago. 1947	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=47872
12655 (1)	28 ago. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&PagFis=48049

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	Pg	Link
00115 (1)	10 mai. 1943	12?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22262
00117 (1)	21 mai. 1943	8?	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/22284
00118 (1)	22 mai. 1943	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22300
00119 (1)	23 mai. 1943	28?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22328
00139 (2)	16 jun. 1943	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22646
00140 (1)	17 jun. 1943	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22662
00141 (1)	18 jun. 1943	12?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22674

00142 (2)	19 jun. 1943	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22682
00143 (2)	20 jun. 1943	26?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22712
00149 (1)	27 jun. 1943	26	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22808
00150 (1)	28 jun. 1943	12?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22828
00151 (1)	30. jun. 1943	8?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22836
00152 (2)	01 jul. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=22849
00043 (1)	22 fev. 1945	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=32078
00224 (1)	24 set. 1946	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=42146
00254 (1)	29 out. 1946	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=42860
00257 (1)	01 nov. 1946	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=42912
00258 (1)	02 nov. 1946	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=42930
00109 (1)	13 mai. 1947	16	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=46518
00111 (1)	15 mai. 1947	18	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=46552
00112 (1)	16 mai. 1947	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=46566
00114 (1)	18 mai. 1947	24	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=46608
00115 (1)	20 mai. 1947	16	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=46640
00122 (1)	28 mai. 1947	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=46770
00188 (1)	13 ago. 1947	16	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=48148
00191 (2)	16 ago. 1947	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=48191
00194 (1)	20 ago. 1947	8	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/48262
00275 (1)	22 nov. 1947	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=49939
00129 (1)	04 jun. 1949	8	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/60428

Periódico: Diário de Notícias

Edição	Data	P.	Link
05861 (1)	02 dez. 1941	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=7940
06264 (1)	28 mar. 1943	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=13615
06306 (1)	18 mai. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14090
06307 (1)	19 mai. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14098
06308 (1)	20 mai. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14108
06309 (1)	21 mai. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14116
06310 (1)	22 mai. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02

			2&PagFis=14124
06330 (1)	15 jun. 1943	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14366
06331 (1)	16 jun. 1943	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14380
06332 (1)	17 jun. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14390
06333 (1)	18 jun. 1943	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14401
06334 (1)	19 jun. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14410
06335 (1)	20 jun. 1943	16	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14427
06340 (1)	25 jun. 1943	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14484
06341 (1)	27 jun. 1943	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14503
06342 (2)	28 jun. 1943	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14522
06343 (1)	29 jun. 1943	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14529
06344 (2)	01 jul. 1943	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=14544
06430 (1)	09 out. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=15714
06850 (1)	22 fev. 1945	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=21500
07001 (1)	19 ago. 1946	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=24054
07007 (1)	26 ago. 1946	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=24153
07336 (1)	22 set. 1946	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=29773
07365 (1)	26 out. 1946	?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=30277
07366 (1)	27 out. 1946	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=30282
07367 (2)	29 out. 1946	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=30324
07369 (1)	31 out. 1946	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=30356
07370 (1)	01 nov. 1946	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=30366
07371 (1)	02 nov. 1946	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=30379
07527 (1)	11 mai. 1947	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=33033
07530 (1)	15 mai. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=33089
07532 (1)	17 mai. 1947	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=33123
07540 (1)	27 mai. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=33261
07541 (1)	28 mai. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=33277
07606 (1)	12 ago. 1947	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=34430
07609 (1)	15 ago. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=34471

07610 (1)	16 ago. 1947	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=34484
07619 (1)	27 ago. 1947	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=34665
07620 (1)	28 ago. 1947	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=34677
07800 (1)	31 mar. 1948	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=38088
07812 (1)	14 abr. 1948	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=38320
07905 (1)	01 ago. 1948	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=40207
07923 (1)	22 ago. 1948	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=40575
08019 (1)	14 dez. 1948	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=42607
08157 (1)	28 mai. 1949	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=45545
08241 (1)	03 ago. 1949	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=46848
08215 (1)	04 ago. 1949	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=46871
08236 (1)	28 ago. 1949	2	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&PagFis=47328

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
14075 (1)	21 set. 1940	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=3231
14447 (1)	06 dez. 1941	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=9668
14454 (1)	14 dez. 1941	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=9779
14846 (1)	28 mar. 1943	25	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=15593
14888 (1)	18 mai. 1943	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16083
14889 (1)	19 mai. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16091
14891 (1)	21 mai. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16109
14892 (1)	22 mai. 1943	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16117
14893 (1)	23 mai. 1943	27	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16145
14912 (1)	15 jun. 1943	19	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16393
14913 (2)	16 jun. 1943	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16404
14915 (1)	18 jun. 1943	8?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16426
14916 (1)	19 jun. 1943	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16436
14917 (2)	20 jun. 1943	29	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16467
14922 (1)	26 jun. 1943	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16518
14924 (1)	29 jun. 1843	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16518

			5&PagFis=16562
14925 (2)	30 jun. 1943	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16572
14926 (1)	01 jul. 1943	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=16582
15198 (1)	20 mai. 1944	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=20757
15425	15 fev. 1945	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=24697
15582 (1)	19 ago. 1945	29	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=27367
15586 (1)	24 ago. 1945	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=27431
15601 (1)	11 set. 1945	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=27713
15918 (1)	24 set. 1946	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=33259
15947 (1)	27 out. 1946	25	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=33687
15948 (1)	29 out. 1946	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=33711
15959 (1)	30 out. 1946	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=33723
15950 (1)	31 out. 1946	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=33735
15952 (1)	03 nov. 1946	23	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/33773
16085 (1)	13 abr. 1947	23	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36068
16104 (1)	07 mai. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36352
16108 (1)	11 mai. 1947	23	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36408
16109 (1)	13 mai. 1947	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36425
16111 (1)	15 mai. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36448
16121 (1)	27 mai. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36604
16124 (1)	30 mai. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=36642
16187 (1)	12 ago. 1947	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37618
16188 (1)	13 ago. 1947	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37629
16189 (1)	14 ago. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37642
16190 (1)	15 ago. 1947	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37654
16191 (1)	16 ago. 1947	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37665
16192 (1)	17 ago. 1947	21	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37688
16193 (1)	19 ago. 1947	13	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/37712
16196 (1)	22 ago. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/37750
16199 (1)	26 ago. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37806
16200 (1)	27 ago. 1947	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=37818
16201 (1)	28 ago. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05

			5&PagFis=37832
16274 (1)	21 nov. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=38986
16287 (1)	06 dez. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=39210
16290 (1)	10 dez. 1947	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=39280
16298 (1)	19 dez. 1947	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=39422
16887 (1)	08 abr. 1948	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=40910
16964 (1)	08 jun. 1948	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=42291
16972 (1)	17 jul. 1948	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=42426
16973 (1)	18 jul. 1948	31	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=42458
16996 (1)	14 ago. 1948	13	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/42880
17234 (1)	26 mai. 1949	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=47431
17236 (1)	28 mai. 1949	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=47454
17294 (1)	03 ago. 1949	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=48611

Periódico: Diário Carioca

Edição	Data	P.	Link
06414 (1)	26 mai. 1949	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&PagFis=36884

Local: São Paulo

Periódico: Correio Paulistano

Edição	Data	P.	Link
26288 (1)	16 nov. 1941	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&PagFis=8978
26289 (1)	18 nov. 1941	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&PagFis=9013

Período 1950- 1959

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	P.	Link
00244 (1)	20 out. 1951	12	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=14866
00246 (1)	23 out. 1951	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=14940

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
17927 (1)	28 ago. 1951	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=11674

17928 (1)	29 ago. 1951	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=11690
17930 (1)	31 ago. 1951	7	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/11722
17968 (1)	16 out. 1951	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=12628
17971 (1)	19 out. 1951	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=12678
17972 (1)	20 out. 1951	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=12692
17974 (1)	23 out. 1951	7	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/12776
18001 (1)	25 nov. 1951	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=13413
18472 (1)	14 jun. 1953	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=27168
18600 (1)	12 nov. 1953	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=31561
18609 (2)	22 nov. 1953	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=31864
18615 (1)	29 nov. 1953	11	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/32073
18620 (1)	05 dez. 1953	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=32280
18867 (1)	26 set. 1954	16?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=40425
18875 (1)	06 out. 1954	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=40733
18914 (1)	21 nov. 1954	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=42273
18920 (1)	28 nov. 1954	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=42530
18923 (1)	02 dez. 1954	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=42670
18926 (1)	05 dez. 1954	17	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=42759
18931 (1)	11 dez. 1954	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=42998
18932 (1)	12 dez. 1954	19	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=43024
18938 (2)	19 dez. 1954	21	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/43289
18939 (2)	21 dez. 1954	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=43391
19049 (1)	04 mai. 1955	11	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=47753
19050 (1)	05 mai. 1955	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=47781
19052 (1)	07 mai. 1955	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=47865
19053 (1)	08 mai. 1955	17	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=47889
19054 (1)	10 mai. 1955	9	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=47997
19149 (1)	28 ago. 1955	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=52151
19161 (1)	11 set. 1955	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=52661
19255 (1)	01 jan. 1956	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=56927
19727 (1)	18 jul. 1957	17	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=79065
19922 (1)	08 mar. 1958	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06

			6&PagFis=88422
19973 (1)	09 mai. 1958	13	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=90876
19974 (2)	10 mai. 1958	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=90892
20091 (1)	24 set. 1958	15	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=96771

Periódico: Diário de Notícias

Edição	Data	P.	Link
08343 (1)	01 jan. 1950	7	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/23
08385 (1)	19 fev. 1950	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=931
08741 (1)	29 abr. 1951	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=9224
08781 (1)	12 jun. 1951	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=10088
08816 (1)	22 jul. 1951	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=10897
08841 (1)	21 ago. 1951	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=11454
08885 (1)	12 out. 1951	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=12468
08888 (1)	16 out. 1951	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=12553
08894 (1)	23 out. 1951	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=12689
09337 (1)	10 abr. 1953	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=23514
09391 (1)	16 jun. 1953	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=24994
09410 (1)	08 jul. 1953	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=25482
09832 (1)	21 nov. 1954	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=36690
09838 (1)	28 nov. 1954	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=36902
09841 (1)	02 dez. 1954	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=36993
09844 (1)	05 dez. 1954	1	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37108
09849 (1)	11 dez. 1954	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37234
09850 (1)	12 dez. 1954	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37248
09851 (1)	14 dez. 1954	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37345
09852 (2)	15 dez. 1954	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37364
09855 (1)	18 dez. 1954	3	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/37432
09856 (1)	19 dez. 1954	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37448
09857 (1)	21 dez. 1954	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=37534
09965 (1)	03 mai. 1955	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=40566
09966 (1)	04 mai. 1955	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=40590

09968 (1)	06 mai. 1955	3	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/40630
10008 (1)	22 jun. 1955	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=41818
10077 (1)	11 set. 1955	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=43829
10374 (1)	30 ago. 1956	14	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=53206
10883 (1)	09 mai. 1958	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=71990
10884 (1)	10 mai. 1958	10	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=72003
11301 (1)	17 set. 1959	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=85922
11336 (1)	28 out. 1959	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=87078
11337 (1)	29 out. 1959	3	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&PagFis=87100

Periódico: Diário Carioca

Edição	Data	P.	Link
06826 (1)	26 set. 1950	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=4160
07110 (1)	01 set. 1951	6	http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/10379
07149 (2)	18 out. 1951	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=11098
07157 (1)	27 out. 1951	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=11225
07777 (1)	11 nov. 1953	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=21187
08091 (1)	21 nov. 1954	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=26098
08115 (1)	21 dez. 1954	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=26493
08227 (1)	10 mai. 1955	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=28190
08228 (1)	11 mai. 1955	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=28203
08424 (1)	29 dez. 1955	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=31065
A08992 (1)	23 jul. 1957	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=37666
09147 (1)	10 mai. 1958	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=41063
09525 (1)	31 jul. 1959	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&PagFis=46606

Periódico: A manhã

Edição	Data	P.	Link
03131 (1)	16 out. 1951	5	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116408&PagFis=55287

Periódico: Imprensa Popular

Edição	Data	P.	Link
B02158 (1)	19 jul. 1957	?	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=108081&PagFis=13621

Periódico: Gazeta de Notícias

Edição	Data	P.	Link
00082 (1)	17 abr. 1953	7	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_08&PagFis=12764

Periódico: Diário da Noite

Edição	Data	P.	Link
B05761 (1)	15 dez. 1954	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&PagFis=37883
B05765 (1)	20 dez. 1954	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&PagFis=37987
B05766 (1)	21 dez. 1954	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&PagFis=38017
06633 (1)	08 mar. 1957	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&PagFis=54979

Periódico: Última Hora

Edição	Data	P.	Link
00159 (1)	17 dez. 1951	6	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=4641
01014 (1)	13 out. 1954	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=20916
01072 (1)	14 dez. 1954	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=22030
01075 (1)	17 dez. 1954	4	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=22092

Palavra-chave: Rudá+villa+lobos

Período: 1950-1959

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
17512(1)	19/04/1950	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=2062&Pesq=ruda+villa+lobos
17770(1)	22/02/1951	7	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/7901
18201(1)	21/07/1952	11	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/18962

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	P.	Link
00237(1)	11/10/1955	8	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=47974&Pesq=ruda+villa+lobos

Periódico: A Noite: Suplemento: Secção de Rotogravura

Edição	Data	P.	Link
01219(1)	08/07/1952	46	http://memoria.bn.br/DocReader/120588/45037

Periódico: Diário de notícias

Edição	Data	P.	Link
08970(1)	24/01/1951	2	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/14480

Periódico: O jornal

Edição	Data	P.	Link
10313(1)	23/04/1954	9	http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/28123

Palavra-chave: Erosão+Villa +Lobos

Período: 1950-1959

Local: Rio de Janeiro

Periódico: Correio da Manhã

Edição	Data	P.	Link
18234(1)	31/08/1952	11	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/19961
19687(1)	01/06/1957	11	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/77082
20325(1)	01/07/1959	3	http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/107712

Periódico: Diário de notícias

Edição	Data	P.	Link
08972(1)	26/01/1952	3	http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/14523

Periódico: Jornal do Brasil

Edição	Data	P.	Link
00156(1)	08/07/1952	9	http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/21115
09814(1)	01/05/1952	9	http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/13868
11648(1)	29/08/1958	2	http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/66418
07231(1)	26/01/1952	6	http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/12560

Periódico: Diário Carioca

Edição	Data	P.	Link
07231(1)	26/01/1952	6	http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/12560
09622(1)	22/11/1958	5	http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/66418

Palavra-Chave: Mandu+çarará+villa+lobos

Período: 1940-1949

Local: Rio de Janeiro

Situação: nenhum dado pertinente à pesquisa foi encontrado.

Palavra-chave: Mandu+çarará+villa+lobos

Período: 1950-1959

Local: São Paulo

Situação: nenhum dado pertinente à pesquisa foi encontrado.